



escola superior  gallaecia

MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA E URBANISMO

Vila Nova de Cerveira, Setembro 2020



César González Pérez

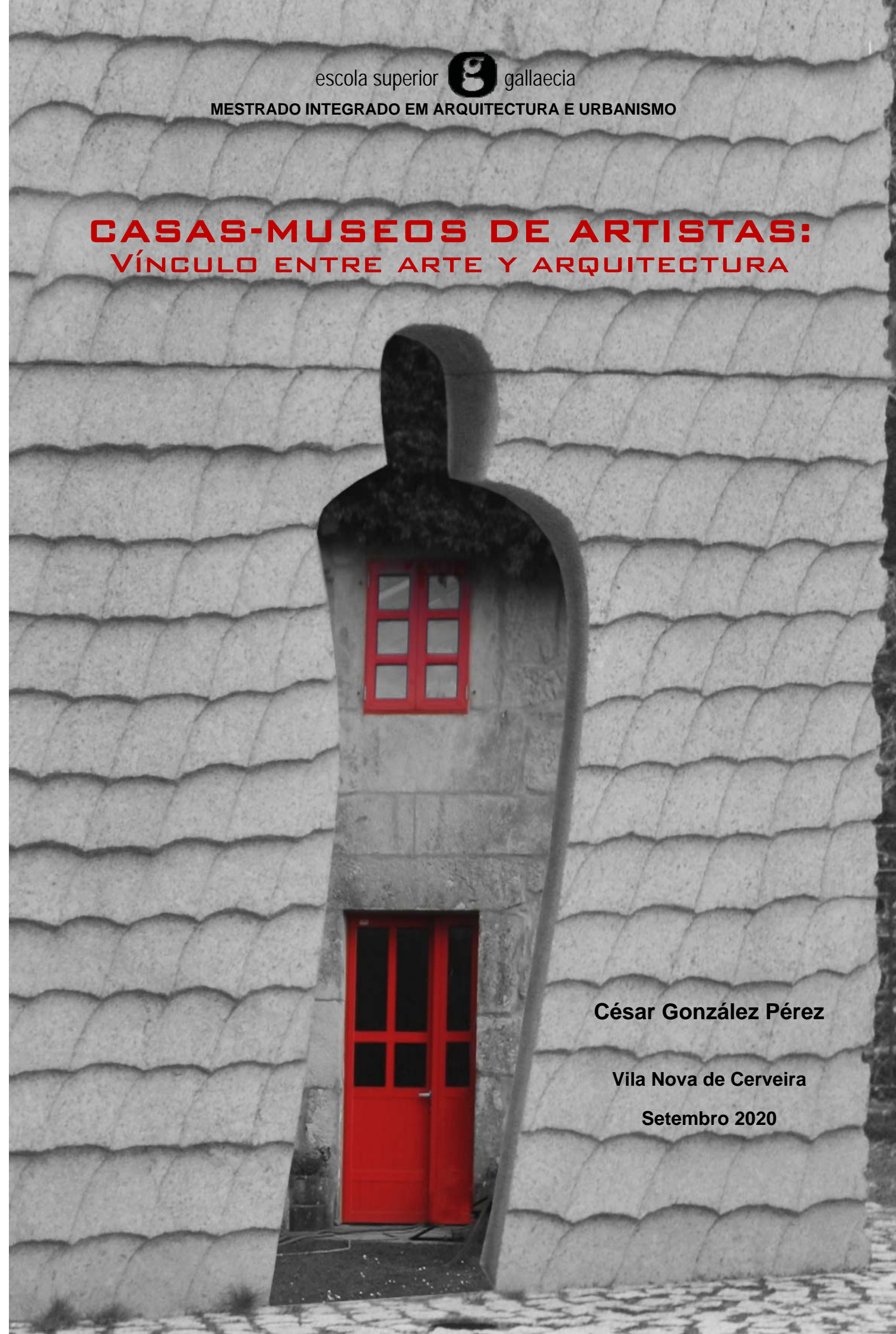
CASAS-MUSEOS DE ARTISTAS: VÍNCULO ENTRE ARTE Y ARQUITECTURA

Setembro 2020

escola superior  gallaecia

MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA E URBANISMO

CASAS-MUSEOS DE ARTISTAS: VÍNCULO ENTRE ARTE Y ARQUITECTURA



César González Pérez

Vila Nova de Cerveira

Setembro 2020

MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA E URBANISMO

CASAS-MUSEOS DE ARTISTAS: VÍNCULO ENTRE ARTE Y ARQUITECTURA

César González Pérez

Vila Nova de Cerveira // Setembro - 2020

Orientadores:

Profesora Doctora Mónica Alcindor Huelva
Profesor Doctor Damião Matos

PREÁMBULO

Esta disertación científica se desarrolla con el fin de obtener el grado de Mestrado integrado en Arquitectura y Urbanismo, realizado en la Escola Superior Gallaecia, supervisado bajo la orientación de la profesora Doctora Mónica Alcindor y el profesor Doctor Damião Matos.

La investigación se encuadra en el ámbito de las casas museos de artistas, con la intención de estudiar la relación entre la arquitectura y el arte de estas tipologías. La finalidad del estudio, es poder marcar unas pautas de intervención en casas talleres o casas museos, sin perder la relación vinculante entre la obra artística y la arquitectónica.

Se pretende desarrollar en esta disertación, un proceso de análisis válido para cualquier trabajo de intervención a realizar en casas museo o casas talleres. Este proceso de trabajo facilitará el análisis de la obra artística y arquitectónica, desarrollando un sistema de análisis válido para ambas artes.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría comenzar por agradecer a D. Silverio Rivas todo el tiempo dedicado para poder realizar este trabajo de fin de carrera, facilitando en todo momento el desarrollo de la disertación. Gracias a Silverio, fue más fácil conocer su proceso creativo, estando siempre disponible para ser entrevistado o colaborando en los levantamientos e inventarios realizados de la obra escultórica.

También me gustaría agradecer a Merchi, la paciencia que tuvo durante la realización de esta disertación, siempre acompañándome y apoyándome incondicionalmente.

A Javier Álvarez, por facilitarme el tiempo necesario para compaginar el desarrollo de la disertación con las obligaciones laborales.

A mis padres y familia por estar siempre a mi lado apoyándome. A Manuel Piñón, por su tiempo, cuando más lo necesitaba. A mis compañeros de clase, en especial a Pili y Paz, por todos los buenos momentos que compartimos.

Me gustaría agradecer a D. Víctor Corral el trato exquisito que tuvo con nosotros en la visita realizada a su Casa Museo.

A los trabajadores de la Casa Museo Salvador Dalí y a los de la Fundación Jorge Oteiza, muy atentos en todo momento, facilitándome acceso a información documental. A Cid Moragas y Pérez Mateo por su atención.

Para terminar este capítulo, me gustaría agradecer a todos los profesores de la Escola Gallaecia el trato recibido, en especial a mis dos orientadores de disertación, Mónica Alcindor y Damião Matos, siempre a mi lado marcando el camino cuando este no era visible.

Muchas gracias a todos.

RESUMO

No início do século XX, surgiram em Espanha as primeiras casas-museu, uma tipologia museológica espalhada pelo norte da Europa naquela época. Estas instituições aparecem para evitar a perda do património artístico-cultural, valorizando não só as peças ou coleções expostas, mas também o edifício como habitação ou espaço privado, com valor patrimonial e referência de um modo de vida. A principal função destas instituições é preservar e divulgar o património material e imaterial relacionado com a própria casa-museu.

A metodologia desta dissertação foi desenvolvida através da análise de três estudos de caso focados em casas-museu de artistas. O estudo das casas-museu de Jorge Oteiza, Salvador Dalí e Víctor Corral foi realizado com o objetivo de definir as principais referências que ligam as casas-museu com as obras artísticas. Os resultados obtidos permitem estabelecer possíveis intervenções em casas-oficina ou em casas-museu a partir do estudo realizado na casa-oficina de Silverio Rivas.

Foi utilizado o método de casos múltiplos, de natureza comparativa. As técnicas empregadas para a recolha dos dados necessários baseiam-se na análise documental, na observação, na recompilação fotográfica, nas notas de campo e nas entrevistas, a fim de recolher o máximo de informação possível para realizar a análise da obra artística e arquitetónica, e identificar os aspetos comuns.

O estudo provou a relação que existe nesta tipologia museológica ao ligar a obra artística (pintura e escultura) ao ambiente e à casa-museu. No estudo de caso da Casa-museu de Jorge Oteiza, o trabalho escultórico fornece soluções utilizadas por Oteiza ao desenvolver o projeto da área do museu, no qual colocou as “caixas metafísicas” como claraboia para iluminar o museu. O diálogo entre as duas artes é justificado assim. O mesmo acontece na Casa-museu de Víctor Corral, onde uma parte do seu processo criativo está ligado à casa-museu, como pode ser a relação entre os relevos nela presentes e o tratamento feito na fachada principal. No estudo da Casa-museu de Salvador Dalí, a relação vinculante é recíproca, dado que a arte nutre a arquitetura, e esta, por sua vez, nutre a arte. As referências que o ambiente proporciona são básicas nos três estudos de caso para ligar arte e arquitetura.

Ao analisar o trabalho de Silverio Rivas, são encontradas referências que articulam, mais uma vez, a relação entre o ambiente, a arte e a casa-oficina. Com o estudo da casa-oficina, foram detetados pontos fortes e fraquezas que ajudam a estabelecer diretrizes para uma intervenção na casa-oficina.

Palavras-chave: Arquitetura, Arte, Casa-museu, Casa-oficina, Silverio Rivas.

RESUMEN

A principios del Siglo XX surgen en España las primeras casas museo, una tipología museística extendida, entonces, por el norte de Europa. Estas instituciones surgen para evitar la pérdida de patrimonio artístico-cultural, poniendo en valor no solo las piezas o colecciones expuestas, sino también el edificio como vivienda o espacio privado, con valor patrimonial y referente de una forma de vida. La función principal de estas instituciones, es la de conservar y difundir el patrimonio material e inmaterial relacionado con la propia casa museo.

La metodología de esta disertación se desarrolló mediante el análisis de tres estudios de caso centrados en casas museo de artistas. El estudio de las casas museo de Jorge Oteiza, Salvador Dalí y Víctor Corral, se realizó con la finalidad de cumplir los objetivos para definir las principales referencias que articulan las casas museo con las obras artísticas. Los resultados obtenidos, permiten establecer posibles intervenciones en casas talleres o en casas museo, partiendo del estudio realizado en la casa taller de Silverio Rivas.

La metodología se fundamenta en el método de multicazos, de naturaleza comparativa. Las técnicas utilizadas para la recogida de la información necesaria se basan en el análisis documental, la observación, realización de fotografías, notas de campo y entrevistas; con el fin de recoger la mayor cantidad de información para realizar el análisis de la obra artística y arquitectónica, pudiendo localizar los vínculos que tienen en común.

El estudio realizado demostró la relación existente en esta tipología museística de casas museos, vinculando la obra artística (pintura y escultura) con el entorno y la casa museo. En el estudio de caso de la Casa Museo de Jorge Oteiza, la obra escultórica aporta soluciones utilizadas por Oiza al desarrollar el proyecto realizado de la zona museística, colocando las "*Cajas Metafísicas*" como lucernario para iluminar el museo. Se justifica, así, la relación dialogante entre las dos artes. Lo mismo ocurre en la Casa Museo de Víctor Corral, donde una parte de su proceso creativo, aparece vinculado a la casa museo, como es la relación entre sus relieves y el tratamiento realizado en la fachada principal. En el estudio de la Casa Museo de Salvador Dalí, la relación vinculante es recíproca, ya que el arte nutre a la arquitectura, y esta a su vez, nutre al arte. Las referencias que el entorno aporta son básicas en los tres casos de estudio para vincular el arte y la arquitectura.

Al realizar el estudio de la obra de Silverio Rivas, se localizan referencias que articulan nuevamente, la relación entre el entorno, el arte y la casa taller. En el estudio de la casa taller, se localizan potencialidades y fragilidades que ayudan a definir las pautas para realizar la intervención en la casa taller.

Palabras-llave: Arquitectura, Arte, Casa Museo, Casa Taller, Silverio Rivas.

ABSTRACT

In Spain, house museums appear at the beginning of the 20th century, a common museum typology in Northern Europe back then. House museums were created in order to prevent the artistic and cultural heritage from disappearing, and they promote not only the pieces or collections exhibited, but also the building as a residence or private space, a place that has a heritage value and reflects a way of living. The main purpose of these institutions is to preserve and spread knowledge about the tangible and intangible heritage related to the house museum itself.

The methodology used in this dissertation included the analysis of three case studies focusing on artists' house museums. The study of Jorge Oteiza's, Salvador Dalí's and Víctor Corral's house museums was carried out in order to establish the main elements which connect house museums with works of art. The obtained findings allow us to define potential measures to be implemented at workshop houses or house museums, with the analysis made at Silverio Rivas' workshop house as a basis.

The methodology is based on the multi-case research method, with a comparative approach. The needed data collection was performed through various techniques, such as document examination, observation, picture taking, field notes taking, and interviews, in order to collect as much information as possible to carry out the artistic and architectural work analysis, and identify the aspects they share.

The study findings highlighted the relationship that can be found in this museum typology, connecting the artistic work (painting and sculpture) with the environment and the house museum. In Jorge Oteiza's House Museum study, the sculptural work shows the solutions used by Oteiza when developing the museum area project, where he used the *cajas metafísicas* (metaphysical boxes) as a skylight for the museum lighting. The interaction between the two arts is proved this way. The same is true with Víctor Corral's House Museum, where a part of his creative process is linked to the house museum, as in the connection found between the relief that it shows and the process used on the main façade. The analysis performed at Salvador Dalí's House Museum showed us a reciprocal connection, since art feeds architecture, and architecture in turn feeds art. In order to connect art and architecture, the elements provided by the surroundings are essential in the three case studies.

Linking elements were found with the analysis of Silverio Rivas' work, elements which, once again, enable a relationship between art and the workshop house. After the study carried out at Silverio Rivas' workshop house, the strengths and weaknesses detected can help establishing guidelines on how to develop an intervention at the workshop.

Keywords: Architecture, Art, House Museum, Workshop house, Silverio Rivas.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

PREÁMBULO

AGRADECIMIENTOS

RESUMO

RESUMEN

ABSTRACT

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

1.1. Contextualización	17
1.2. Justificación de la problemática	18
1.3. Objetivos de la disertación	19
1.4. Estado del arte	20
1.5. Metodologías de investigación	23
1.6. Estructura de contenidos	29

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO

2.1. Movimientos artísticos relacionados con la obra artística	33
2.2. Concepto de Museo, Casa, Casa-Museo, Taller y Casa-Taller	35
2.3. Evolución histórica de las Casas-Museo en España	38
2.4. Tipologías de Casa-Museo	39
2.5. Exposición de la cotidianidad	43

CAPÍTULO III - ESTUDIO DE MULTICASOS

3.1. Introducción a los estudios multicasos	49
3.1.1. Análisis individual sobre la Casa Museo Jorge Oteiza	53
3.1.1.1. El volumen, conexiones entre la escultura y la Casa Museo	57
3.1.1.2. Propiedades de la forma	62
3.1.2. Análisis individual sobre la Casa Museo Salvador Dalí	69
3.1.2.1. El volumen, conexiones entre la obra de Dalí y la Casa Museo	75
3.1.2.2. Propiedades de la forma	80
3.1.3. Análisis individual sobre la Casa Museo Víctor Corral	89
3.1.3.1. El volumen, conexiones entre la obra de Víctor Corral y la Casa Museo	91
3.1.3.2. Propiedades de la forma	94
3.2. Análisis comparativo	99

CAPÍTULO IV - EL CASO DE LA CASA TALLER DE SILVERIO RIVAS

4.1. Análisis de la obra artística de Silverio Rivas	112
4.1.1. El volumen, conexiones entre la escultura y la Casa Taller	119
4.1.2. Propiedades de la forma	124
4.2. Análisis de la Casa Taller de Silverio Rivas	135

CAPÍTULO V - CONSIDERACIONES GENERALES

5.1. Conclusiones generales	145
5.2. Conclusiones específicas	146

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	154
-----------------------------------	-----

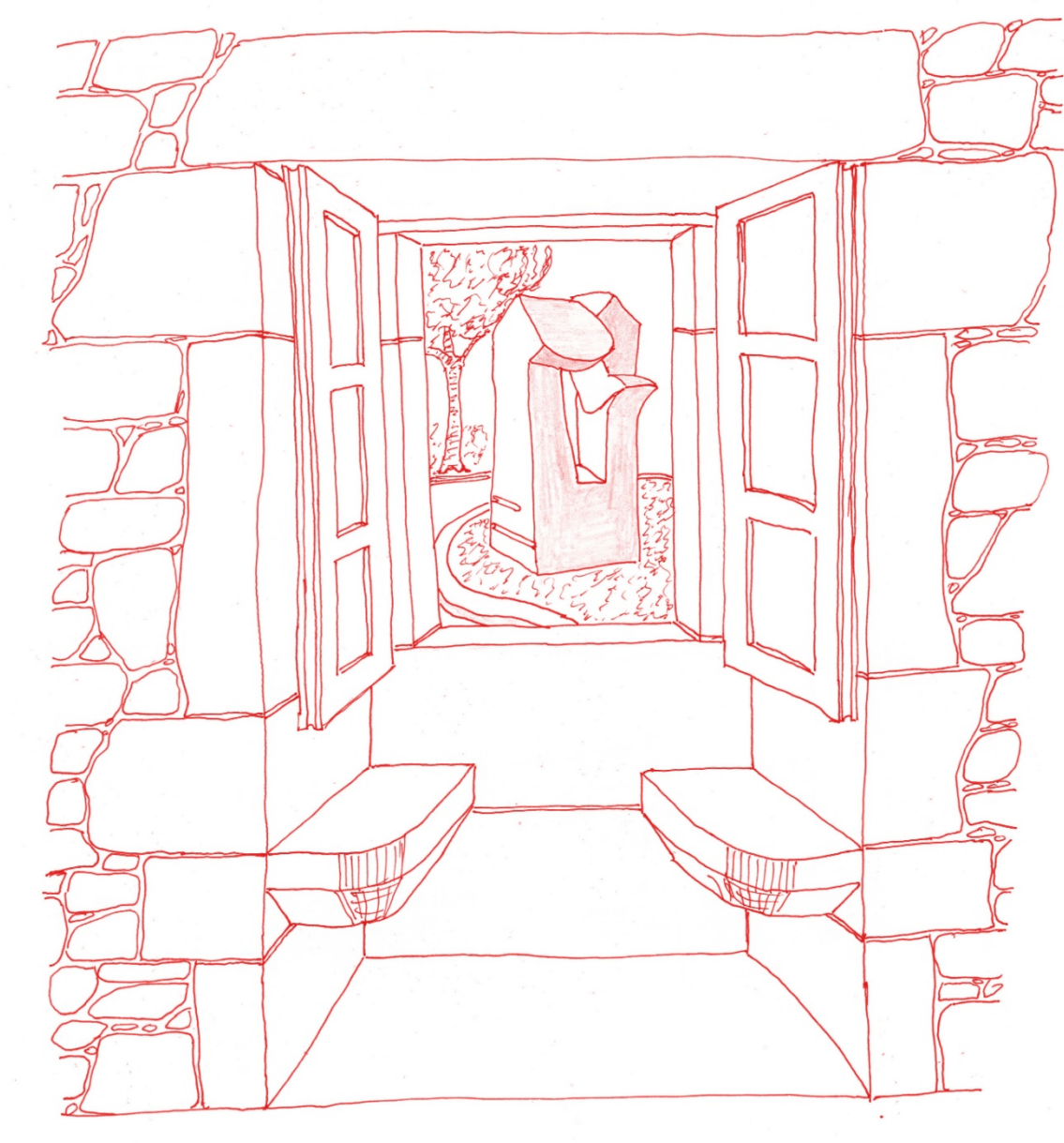
WEBGRAFÍA	157
------------------	-----

ÍNDICE DE IMÁGENES	159
---------------------------	-----

ANEXOS	174
---------------	-----

(...) a casa non é únicamente unha construción, é unha institución creada para servir a un complexo grupo de fins.

(De llano, 1981, p. 40)



(César González, 2020)

CAPÍTULO I INTRODUCCIÓN

1.1. Contextualización

La aparición de las primeras casas-museo en España se produce en los últimos años del S.XIX y primeros del S. XX (Soledad Pérez, 2016), gracias a la labor del Marqués de la Vega-Inclán, que debido a sus viajes por Europa ya conocía esta tipología museística. Realiza el Museo Casa Cervantes y el Museo del Greco, convirtiéndose en el creador de la primera casa-museo en territorio nacional.

Los intervalos en el tiempo, en los que se producen un mayor número de casas museo, corresponden con el fin de la II Guerra Mundial y a partir de la última década del siglo XX, extendiéndose esta tipología museística en el panorama nacional.

España no se caracteriza por la puesta en valor de las casas-museo, o por lo menos, no en todas las comunidades autónomas por igual, al contrario de lo que sucede en otros países. En el territorio español, sobresale especialmente Cataluña respecto a las demás, por su tradición de casas-museo, seguido de Madrid y País Vasco.

De todas las tipologías que caracterizan a las casas museos, esta disertación se centrará principalmente en las casas museo de artistas, con la intención de poder substraer las referencias que articulan la arquitectura y el arte.



Fig. 1 - D. Benigno de la Vega Inclán, II Marqués de la Vega Inclán.



Fig. 2 - Museo Casa Cervantes.



Fig. 3 - Museo del Greco (Casa-Museo).



Fig. 4 - Fundación Eduardo Chillida, (Espacio expositivo).

1.2. Justificación de la problemática

En ocasiones se produce una pérdida de patrimonio artístico cultural, como es el caso del Escultor tudense fallecido D. Juan Oliveira, donde tras su fallecimiento, la familia cerró el taller de trabajo y la vivienda de tipología Indiana, dejando las instalaciones expuestas a un posible deterioro progresivo considerable. El paso del tiempo solo contribuye a una pérdida de patrimonio Tradicional, Artístico y de Memoria irrecuperable.

Artistas de la talla de Dalí, Oteiza y Chillida, se vieron con la necesidad de cambiar su lugar de residencia a un entorno rural, adaptándolo a sus necesidades tanto familiares como laborales, permitiendo adicionar infraestructura según les es necesario y la situación económica se lo permite.

La influencia que genera el entorno en el artista y en su obra es de vital importancia, aportando sensaciones y en numerosas ocasiones inspiración.

Para la conservación de este patrimonio se propone aplicar un nuevo uso a estas edificaciones, adaptándolas a funciones actuales, relacionadas con su entorno o incluso con las labores cotidianas de sus habitantes. Con la nueva función que se le otorga a la vivienda, en este caso Casa-Museo, no solo se vela por la conservación del Patrimonio Tradicional, también se apuesta por la conservación y difusión del patrimonio cultural y artístico, como patrimonio material y patrimonio inmaterial que representa la memoria, las técnicas de trabajo por parte del artista en sus talleres o incluso la forma en que ocupa y entiende el espacio que habita. Al mismo tiempo puede funcionar como un revulsivo económico para la economía del entorno.

En la presente disertación científica se pretende definir las principales referencias que articulan la obra artística de los estudios de caso con el entorno, la vivienda y el artista. Para ello se analiza la obra pictórica y escultórica con base en las propuestas de Ching (2015), inserida en su obra "*Arquitectura. Forma, Espacio y Orden*", para relacionar el arte y la arquitectura desde un punto de vista metódico y simplificado.



Fig. 5 - Fundación Eduardo Chillida, (Espacio interior expositivo).

1.3. Objetivos de la disertación

La principal diferencia entre el museo y la casa museo como institución, es que en el museo no tiene por qué existir relación alguna entre la arquitectura y la obra expuesta. Los espacios expositivos son utilizados por variados y diferentes artistas, con el fin de mostrar su obra, normalmente de manera temporal.

En la Casa-museo sí que puede suceder esta relación. La arquitectura y el arte pueden estar relacionados, ya que el artista, por un lado habita la casa, y por otro, también desarrolla y muestra su obra artística en las dependencias habilitadas para tal fin, como lo son los distintos talleres y zonas de exposición, tanto interiores como exteriores, según sus necesidades.

Por ello, se establece como primer objetivo:

Definir las principales referencias que articulan las casas-museos con las obras artísticas.

Mediante el análisis de la obra artística se procura identificar las referencias arquitectónicas presentes tanto en pintura y escultura, como en la arquitectura, sirviendo como vínculo de unión, tal cual lo eran en un pasado no muy lejano las artes arquitectónica y artística. Del mismo modo, se analizará si la propia arquitectura de la casa museo influye en el arte creado, nutriéndose mutuamente.

Se pretende como segundo objetivo:

Establecer recomendaciones para convertir la casa taller de Silverio Rivas en casa-museo.

El resultado obtenido mediante el análisis de la obra, marcará las pautas para establecer las recomendaciones en posibles intervenciones en la casa-taller. Como caso de referencia se estudiará la casa taller de Silverio Rivas, con el fin de establecer las recomendaciones que vinculan el arte y la arquitectura con el fin de su conversión en casa-museo. El estudio analítico y metodológico utilizado, podría ser utilizado en cualquier casa taller de artista para su reconversión en casa-museo.

1.4. Estado del arte

A la hora de relacionar la arquitectura y el arte, se debe tener en cuenta que no parten del mismo campo de actuación (Martínez, 2015), a pesar de existir multitud de intentos para ultrapasar la línea que los divide con mayor o menor acierto. Cuando un artista entra a indagar en la arquitectura no hace arquitectura, salvo que tenga conocimientos de arquitecto y artista. Desde el otro campo pasa lo mismo.

La casa museo surge como variante del museo por unas necesidades específicas que los diferencian. A continuación se hará un breve repaso de lo que dicen estudios realizados sobre la evolución de los museos y las casas museos.

El "*museo*" como institución lleva activo desde la Revolución Francesa permaneciendo en constante renovación. En el siglo XIX era como un museo-templo (Galisteo, 2015), un espacio contenedor de sabiduría no existiendo relación alguna entre el edificio arquitectónico y la obra artística, el museo gira en torno a la obra de arte.

Hasta la década de 1930 no se desarrolla una arquitectura propia museística bajo la influencia del movimiento moderno (García, Rodríguez, & Blázquez, 2019); también se toma conciencia de aligerar los museos en cuanto a la obra expuesta en ellos, destinando espacios adaptados al almacenamiento (Desvallées & Mairesse, 2010). Después de la Segunda Guerra Mundial se reinterpreta la relación entre el continente y contenido en los museos, pero también a la hora de rehabilitar y conservar el patrimonio arquitectónico, marcando un claro hito en la museología moderna (Galisteo, 2015; García, Rodríguez, & Blázquez, 2019).

Se recuperan edificaciones históricas para darles un nuevo uso museístico, poniendo de manifiesto una nueva forma de dialogo entre el espacio histórico y la obra expuesta.

Desde finales del S. XX hasta nuestros días va a surgir una nueva forma de interpretar los espacios museísticos, provocado por la crisis del museo moderno. La arquitectura del museo se muestra como atractivo turístico, favorecido por las interesantes soluciones museísticas adoptadas, constituyéndose como símbolo de identidad urbana y territorial (Desvallées & Mairesse, 2010; Galisteo, 2015; García, Rodríguez, & Blázquez, 2019). En esta nueva forma de interpretar los museos surge la figura del público como verdadero protagonista en los museos, surgiendo nuevos espacios y equipamientos destinados al entretenimiento y consumo.

Las casas museo coexistieron con los museos a lo largo de la historia, siendo recreaciones, en un primer momento, de casas de escritores y artistas de épocas anteriores (S. Pérez, 2016). La figura del Marqués de Vega-Inclán como pionero en España de esta tipología museística, ha sido estudiada por varios autores como Torres González, Doménech o Menéndez Robles (1998, 2007 y 2007 respectivamente, citados por S. Pérez, 2016).

En cuanto al estudio para realizar una definición para las casas museos, continúa siendo tema de debate para los teóricos. Se debe considerar que no se trata solo de un espacio habitacional, ni tampoco de un espacio museístico. Se trata de un espacio singular que combina las dos funciones, custodiando un patrimonio tanto material como inmaterial (Torres González, 2013). Pero al mismo tiempo se trata de dos conceptos opuestos, ya que por un lado, la vivienda representa el espacio privado o íntimo, de protección, mientras que el museo se caracteriza por su dimensión pública (Torres da Ponte, 2007).

Si los teóricos continúan debatiendo en cuanto a la definición de casa museo, las tipologías que caracterizan estos espacios museísticos no se libran de las polémicas.

Varios autores aportan con sus estudios, distintos números en cuanto a las tipologías, como Pavoni (2012) que plantea nueve tipologías. Según cita Soledad Pérez (2016, p. 28), Cid Moragas (2008) aporta dos tipologías: las casas museos de artista y las casas museo memorial; o Bellido Gant (2007) que estudia las casas museo de artistas, denominándolas *museo de artista con obra propia*, normalmente ubicadas en antiguas viviendas o talleres de artistas. S. Pérez (2016) propone tres tipologías: casas museos de personalidad, casas museo de territorio y casas museo de periodo histórico o de estilo cultural, intentando evitar conflictos a la hora de categorizarlas, considera excesivas las categorías de casas museo planteadas por DEMHIST¹ en Viena, generando confusión al categorizar las casas museo.

En el panorama nacional existen numerosos estudios teóricos sobre las casas-museos, sobre su definición, sus tipologías e incluso su viabilidad económica. Sin embargo, a pesar de tratarse de una tipología museística singular por su relación con el entorno o periodo histórico (S. Pérez, 2016), apenas existen estudios que vinculen directamente el estudio de la obra artística con la arquitectura de la casa-museo la obra o colección y la persona a la que se pretende recordar y homenajear.

¹ DEMHIST es un foro internacional de debates y de intercambio sobre los problemas relativos a la conservación y a la administración de museos-residencias históricos.
<https://icom.museum/es/committee/comite-internacional-para-residencias-historicas-museo/> (Visita realizada el 09/05/2020).

1.5. Metodologías de investigación

Para realizar la investigación, con el fin de definir las principales referencias que articulan las casas-museo con las obras artísticas se utilizará el método de multicazos, de naturaleza comparativa (Yin, 2009; De Bruyne, et al., 1991) sobre Casa Museo recurriendo a tres Casas-Museo particulares y existentes, tomadas como referencia de autoría de tres artistas diferentes y que se encuentran diseminadas por el territorio español, como son la Casa Museo de Dalí, la Casa Museo de Víctor Corral y la fundación Museo de Oteiza.

Se escoge este método de multicazos para realizar comparaciones de los estudios de caso obteniendo vínculos que relacionen el arte pictórico y escultórico con la arquitectura de las casas museo.

1.5.1. Naturaleza y definición de los estudios de caso

Los criterios de selección de los estudios de casos surgen con las siguientes premisas:

El primer criterio de selección es que fuesen Casas Museos, pero dentro de estas instituciones, que perteneciesen a artistas (escultores, pintores) con la finalidad de poder analizar su obra artística, su entorno y su Casa Museo.

El segundo criterio a tener en cuenta para la selección de los estudios de caso, es que la producción artística fuese producida con las vanguardias en el S.XX, a pesar de representar a distintos movimientos artísticos.

Como tercer criterio de selección se tuvo en cuenta que la Casa Museo estuviera ubicada en un entorno rural, con una tipología habitacional de estilo vernáculo.

Con la elaboración de la metodología analítica, se pretende facilitar y simplificar el sistema de análisis a utilizar tanto en trabajos escultóricos como arquitectónicos, utilizándola como vínculo que articule ambas ramas artísticas.

1.5.2. Técnicas para realizar la investigación

Se aplicaron distintas técnicas con el fin de recoger la información necesaria para desarrollar el estudio.

Por un lado, se utilizó el análisis documental, recopilando fuentes no escritas, como planos o fotografías; y fuentes escritas oficiales y no oficiales, tales como artículos, planos, transcripciones o imágenes relacionados directamente con los estudios de casos a realizar, ya que *"De uma maneira ou de outra, não existe investigação sem documentação"* (Saint-Georges, 1997, p. 15). Estos instrumentos son utilizados para desarrollar el estudio teórico, aplicado en el estado del arte, y en el análisis de los estudios de casos de Oteiza, Dalí y Corral; y para el análisis de la casa taller de Silverio Rivas.

Se utilizó también, la técnica de la observación sistemática (Gil, 1995), aplicada tanto en las visitas realizadas a los estudios de casos en las casas-museos, como en las visitas a la casa-taller, realizando previamente indicadores de análisis, teniendo como *"principal ventaja, en relación a otras técnicas, la de que los hechos son percibidos directamente (...). De ese modo, la subjetividad, (...) tiende a ser reducida"* (Gil, 1995, p.104).

Se tiraron fotografías por el autor de esta disertación, con el objetivo de documentar el estado actual de los estados de casos sobre las tres casas museos, y el estudio de la casa taller (Bogdan & Biklen, 1994). Las fotografías se utilizaron en el estudio y análisis de la obra artística para reconocer las referencias que articulan la arquitectura con el arte.

Se tomaron notas de campo, como comentan Bodgan & Biklen (1994), con el fin de completar las pesquisas realizadas anteriormente con la realización de apuntes y diseños, entre otros, desde un punto de vista descriptivo y reflexivo en las distintas visitas a realizar en las casas museos y en la casa taller. Las notas de campo, ayudarán a realizar inventarios de la obra artística ubicada en el taller de Silverio Rivas.

También se utilizó la técnica de entrevista, que como comentan Ghiglione & Matalón sobre la entrevista *"directiva ou estandarizadas (este tipo de entrevista está muito próximo do questionário com questões abertas"* (1997, p. 84), realizada al escultor Silverio Rivas con el fin de conocer su obra escultórica.

Finalmente se tratará toda la información recopilada mediante análisis cualitativo, que como afirma Erickson *"es el producto de un proceso de interpretación que desempeña un papel-clave en la vida social; (...) que toman en consideración esta dimensión en la delimitación del objeto del estudio y en las opiniones metodológicas"* (1986, citado por Lessard-Hébert et al., 1994, p. 32) todos los conocimientos adquiridos servirán de indicadores para poder establecer las pautas de posibles intervenciones en casas-talleres y casas museos.

1.5.3. Tratamiento de datos

Para realizar, tanto los estudios de caso como en la casa taller, se plantea una misma metodología para analizar la arquitectura y la obra artística, buscando las categorías analíticas y los indicadores con base en el texto de Francis D. K. Ching *"Arquitectura. Forma, Espacio y Orden"*. A modo de ejemplo se citan algunos indicadores que sirvieron de base en el proceso metodológico (ver fig. 6).

Las categorías de análisis se dividen en dos partes con sus correspondientes indicadores. Por un lado se tiene el volumen, y por otra parte, la forma y sus propiedades.

Del volumen se analizaron sus características, su masa y vacío, y si el volumen se relacionó con sistemas constructivos tradicionales.

En la segunda categoría de análisis, la forma de las casas museos y casa taller, mediante sus indicadores, una vez analizado y realizado el tratamiento de los resultados, marcarán vínculos de conexión entre la arquitectura de las casas museo y casa taller con la obra realizada por cada artista.

CATEGORÍAS ANALÍTICAS	INDICADORES	TÉCNICAS	FUENTES	CRITERIOS DE SELECCIÓN
VOLUMEN (Casas-Museo y piezas artísticas)	Sistemas constructivos tradicionales	Análisis documental Observación Fotografía	Libros Artículos Revistas	Relación entre arte y arquitectura
	Características			
	Lleno/ Vacío			
FORMA (Casas-Museo y piezas artísticas)	Perfil			
	Tamaño			
	Color			
	Textura			
	Posición			
	Orientación			
	Inercia Visual			
	Ángulo de visión			
	Distancia de separación con la forma			
	Condiciones de iluminación			

Fig. 6 - Tabla de categorías analíticas.

A continuación se hará una breve descripción de los puntos básicos para realizar el análisis de los estudios de caso, basándose en el texto de Francis D. K. Ching "Arquitectura. Forma, Espacio y Orden":

Volumen, se puede definir el volumen como un plano que se prolonga en una dirección diferente a la suya. Se caracteriza por tener tres dimensiones, longitud, anchura y profundidad. El volumen puede ser sólido, masa que ocupa el lugar de un hueco, o vacío, espacio contenido o encerrado por planos (p. 28).

Forma, es un término amplio que engloba diversos significados. La forma arquitectónica es el punto de contacto entre la masa y el espacio. En arte y en diseño se emplea a menudo para denotar la estructura formal de una obra, la manera de disponer y de coordinar los elementos y partes de una composición para producir una imagen coherente (p. 34).

Propiedades de la forma

Perfil, es la principal característica distintiva de las formas, es fruto de la específica configuración de las superficies y aristas de las formas (p. 34).

Tamaño, las dimensiones verdaderas de la forma son la longitud, la anchura y la profundidad; mientras que estas dimensiones definen las proporciones de una forma, su escala está determinada por su tamaño en relación con el de otras formas del mismo contexto (p. 34).

Color, el matiz, la intensidad y el valor de tono de la superficie de una forma, el color es el atributo que con más evidencia distingue una forma de su entorno e influye en su valor visual de la forma (p. 34).

Textura, es la característica superficial de una forma, la textura afecta tanto a las cualidades táctiles como a las de reflexión de la luz en las superficies de las formas (p. 34).

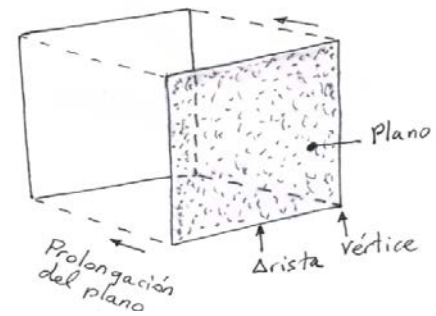


Fig. 7 - Volumen.

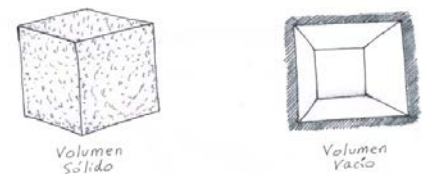


Fig. 8 - Volumen sólido y vacío.

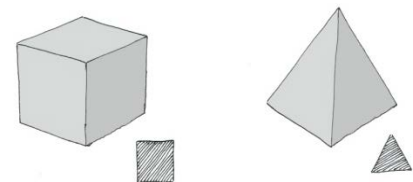


Fig. 9 - Perfil.

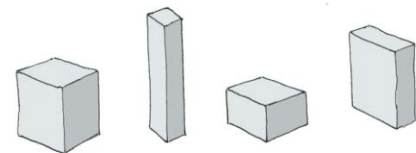


Fig. 10 - Tamaño.

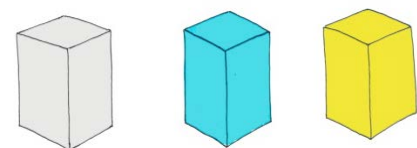


Fig. 11 - Color.



Fig. 12 - Textura.

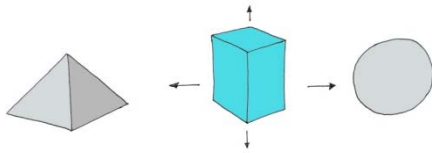


Fig. 13 - Posición.

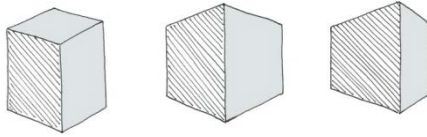


Fig. 14 - Orientación.

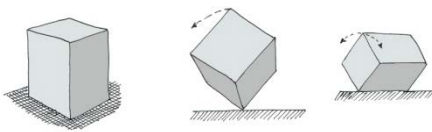


Fig. 15 - Inercia Visual.

Posición, se trata de la ubicación de una forma respecto a su entorno o a su campo de visión (p. 35).

Orientación, puede ser la posición de una forma respecto a su plano de sustentación, a los puntos cardinales o al observador (p. 35).

Inercia visual, se dice del grado de concentración y estabilidad visual de la forma, la inercia visual depende de su geometría, así como de su orientación relativa al plano de sustentación y al rayo visual del observador (p. 35).

Condiciones de análisis contextual de la forma

Ángulo de visión o perspectiva, la escultura puede ser de relieve, compuesta por un volumen ortogonal que contiene la escultura en un cubo o un sillar destacando una de sus caras; o de bulto completo, donde la pieza no está contenida en ningún cubo o sillar, y se puede observar desde infinitud de ángulos, en todo su perímetro (Martín, 1995).

Distancia de separación con la forma, para analizar el volumen debidamente, se debe tener en cuenta el emplazamiento destinado por la persona que realiza el proyecto a la obra. Se debe considerar la distancia física entre la escultura y el espectador, teniendo en cuenta el punto o puntos óptimos de observación, los límites, si existiesen, o si la obra se crea para ser tocada e incluso atravesada por el espectador (Martín, 1995).

Condiciones de iluminación, la pieza escultórica puede ser iluminada por medios naturales o artificiales, independientemente de estar ubicada en un espacio interior o exterior. También se dice que posee luz propia gracias a los salientes y entrantes del volumen, realizados por el escultor (Martín, 1995).

1.6. Estructura de contenidos

Capítulo I

Introducción

En este capítulo se presenta la contextualización y justificación de la problemática a abordar en la investigación, exponiendo los riesgos de no intervenir en la conservación y divulgación del patrimonio artístico, material e inmaterial. Se definen los objetivos a los que dar respuesta en la investigación y estudio, teniendo en cuenta los estudios teóricos recogidos en el estado del arte. Se desarrollará también, en este capítulo, la metodología de investigación a utilizar en el transcurso de la disertación.

Capítulo II

Marco teórico

Para comenzar este capítulo se hace mención a las vanguardias del S.XX, que engloban los movimientos artísticos en los que cada artista desarrolló su obra. Se desarrolla el concepto de museo, de casa, de casa museo y de taller, definiendo el significado de cada termino, para comprender el vínculo existente entre la vivienda y el museo, a pesar de ser de naturaleza opuesta, una es de índole privada y la otra pública. Se abordaran las tipologías que caracterizan a estas instituciones. Para terminar este capítulo se tratará la importancia del patrimonio inmaterial desde el punto de vista expositivo.

Capítulo III

Estudios multicasos

Se realizará el estudio de caso de tres artistas individuales, de naturaleza comparativa. Estos artistas son Jorge Oteiza, Salvador Dalí y Víctor Corral. Los resultados individuales se comparan para constatar los resultados que vinculan la arquitectura con el arte. El resultado obtenido dará respuesta al primer objetivo planteado en la investigación a desarrollar.

Capítulo IV

El caso de la casa taller de Silverio Rivas

En este capítulo se analizará la obra artística de

Silverio Rivas, buscando referencias entre su obra y la casa taller, con el fin de poder establecer unas posibles pautas en una hipotética intervención en la casa-taller.

El análisis descriptivo de la casa taller, ayudará a localizar las fortalezas y fragilidades de la casa taller en su reconversión a casa museo.

Capítulo V

Consideraciones Generales

En este capítulo se verificarán los resultados obtenidos en la investigación de los casos de estudio, relacionando el vínculo de unión entre la obra artística y las casas- museo analizadas. El análisis de la casa taller y la obra de Silverio Rivas, junto con el conocimiento adquirido en los estudios de caso, marcarán las pautas a la hora de intervenir en la casa taller de Silverio Rivas.

Referencias bibliográficas

Es una parte fundamental en el desarrollo de una investigación bien estructurada, dando referencia de las fuentes documentales teóricas consultadas.

Índice de figuras e imágenes

Al igual que ocurre con la bibliografía, un buen uso del índice de figuras e imágenes, favorece la localización de las imágenes y la información asociada a ellas.

Anexos

En este último apartado de la disertación se localiza la información básica para la realización del trabajo de investigación.

Se aportan datos relacionados con la investigación realizada sobre la evolución histórica de las casas-museo.

También se incluye material recopilado sobre Silverio Rivas; así como dos entrevistas que se le realizaron sobre su obra artística, línea de vida y exposiciones, levantamientos de su casa-taller, e inventarios de parte de su obra escultórica ubicada en su parcela.

**"La arquitectura es un arte que trabaja en tres dimensiones,
y por lo tanto, con un espacio físico real..."**

(Esteban, 1980, p. 79)



(César González, 2020)

CAPÍTULO **II**

MARCO TEÓRICO

2.1. Movimientos artísticos relacionados con la obra artística

Para poder analizar los vínculos entre arte y arquitectura en el caso de las Casas Museo de Artistas, es necesario realizar una mirada sobre los movimientos artísticos a los que pertenece dicha obra. Como los artistas seleccionados para el estudio se encuadran desde el primer tercio del siglo XX hasta la actualidad, el estudio de las vanguardias comprenden el mismo espacio temporal.

Con el inicio del siglo XX surgen nuevas necesidades en el marco artístico como alternativa a la expresión utilizada hasta entonces, heredado desde el Renacimiento, dando lugar a la aparición de un gran número de grupos vanguardistas como no había sucedido jamás (Calvo, 2014). Estas vanguardias se podrían separar en tres etapas perfectamente diferenciadas (Calvo, 2014; Borrás et al., 1980; Elger et al., 2016).

Los primeros grupos vanguardistas surgen con la aparición del arte contemporáneo hasta 1880, empeñándose en la modernización del contenido. De estas corrientes destacan entre otras, el Realismo, Impresionismo y Simbolismo.

La segunda etapa vanguardista, se podría datar entre 1880 y 1930, centrándose en la modernización de la forma, como ruptura con los procesos creativos artísticos y arquitectónicos, definiendo el nuevo lenguaje del arte. Entre estas corrientes destacan el Expresionismo, Futurismo, Art Nouveau, Modernismo, Cubismo, Fauvismo, Bauhaus, Constructivismo y Surrealismo.

La tercera de las etapas vanguardistas, aparecería después de la II Guerra Mundial hasta la actualidad, donde el gusto social se fue modernizando y el concepto de vanguardia se va diluyendo hasta un punto de indiferencia total. Al terminar la II Guerra Mundial las vanguardias se hallan en una situación de total falta de perspectivas, donde continúan con las tendencias heredadas, eso sí, con variaciones, sobre lo realizado en el primer tercio de siglo.



Fig. 16 - The Horse, (1914). Raymond Duchamp-Villon (1876-1918)

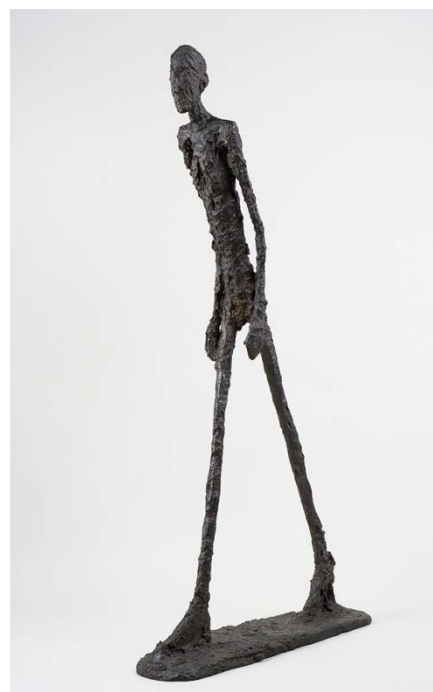


Fig. 17 - El hombre que camina I, (1960). Alberto Giacometti (1901-1966).

Durante este período, surgen corrientes como el Expresionismo Abstracto y el Informalismo.

Habría que esperar hasta la década de los años sesenta, para el surgimiento de corrientes más o menos originales respecto a sus antecesores, dando lugar a los movimientos de Pop Art, Arte Conceptual y Minimalismo entre otros. La escultura de este período se caracteriza por el "doble negativo", porque los objetos carecen del punto de vista del cuerpo humano y de un lugar concreto.

Estas pautas en la escultura marcan nuevos puntos de vista e infinidad de posibilidades, dando lugar a distintos movimientos artísticos que no tienen porque compartir ningún punto en común entre sí. Durante este período se cuestiona todo, llevando a las vanguardias a un estado de crisis que dura hasta la actualidad (Calvo, 2014; Borrás et al., 1980; Elger et al., 2016). Entre los movimientos más representativos de esta etapa destacan entre otros el Happening, Land Art, Deconstructivismo, Arte Minimalista, Arte Conceptual, Arte Póvera, Apropiacionismo y Posmodernidad.

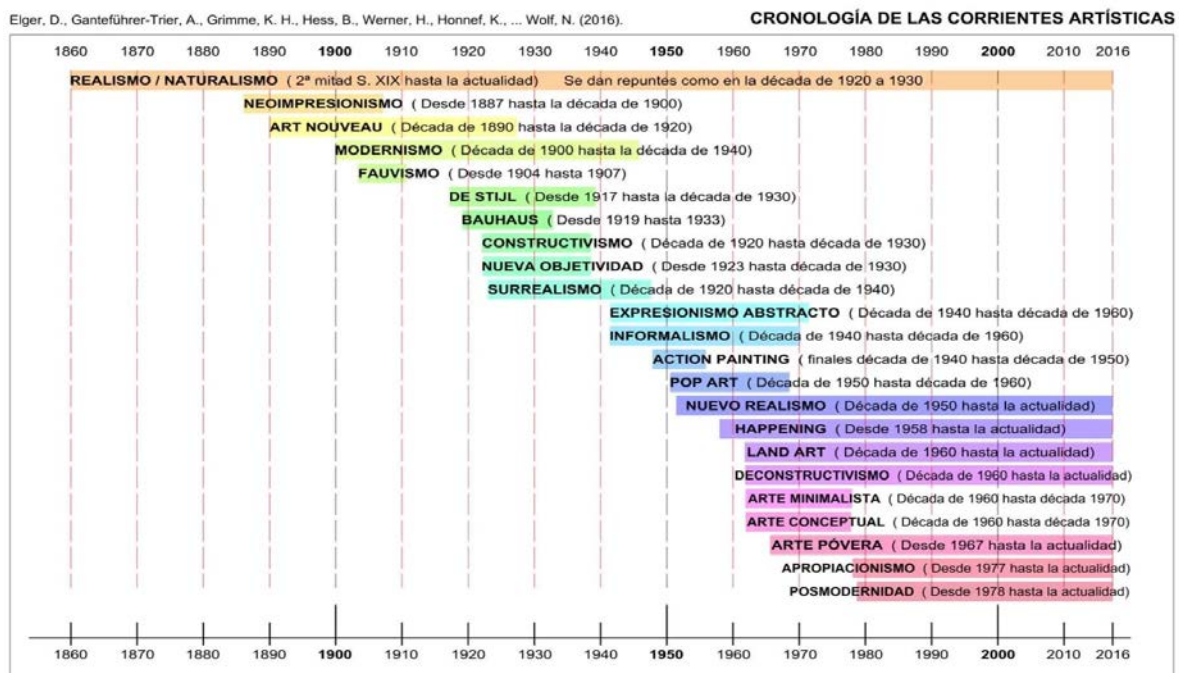


Fig. 18 - Cronología de corrientes artísticas (1860- actualidad).

2.2. Concepto de Museo, casa, Casa-museo taller y casa-taller

Para poder entender el concepto de una Casa museo, es importante conocer primero, que es un Museo, que es una casa y que diferencias existen entre un museo y una Casa-museo. Una vez conocidas las características de cada institución, resultará más sencillo ponerlas en valor, ya que tienen cualidades diferentes.

Según el ICOM¹, un museo es:

Un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo (p. 1).

Como definición de "casa" el diccionario de la Lengua Española recoge los términos: *"Edificio destinado a vivienda. Piso o parte de una casa, en que vive un individuo o una familia. Familia, individuos que viven juntos"*, como "vivienda" dice *"Morada, habitación. Modo de vivir"* y como "morada" pone *"Casa o habitación. Estancia de asiento y residencia algo continuada en un lugar"*. Por tanto, la casa es un espacio que cumple las necesidades básicas para ser habitada por las personas.

Sus tipologías pueden ser variadas, desde casas rurales a casas palaciegas, casas aisladas o adosadas, en todas ellas se trata de un espacio íntimo, privado, con acceso restringido.



Fig. 19 - Museo del Prado, Madrid.



Fig. 20 - Tipología de casa rural, Santo Antonio de Val de Poldros.



Fig. 21 - Tipología de casa palaciega, Palacio da Brejoira, Monção.

¹ El Consejo Internacional de Museos (ICOM) es una organización internacional de museos y profesionales, dirigida a la conservación, mantenimiento y comunicación del patrimonio natural y cultural del mundo, presente y futuro, tangible e intangible. Recuperado de: <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-irectrices/definicion-del-museo/> (Visita realizada el 14/12/2019).



Fig. 22 - Casa-Museo de Rosalía de Castro, Padrón.

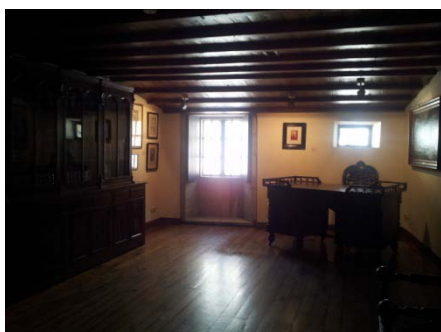


Fig. 23 - Escritorio en Casa-Museo de Rosalía de Castro, Padrón.



Fig. 24 - Casa-Museo Diego de Giraldez, A Cañiza.



Fig. 25 - Interior de Casa-Museo Diego de Giraldez, A Cañiza.

En cuanto a las definiciones aportadas por los autores consultados sobre las Casas Museos, Torres González dice:

Las Casas Museo son edificios, habitación, residencia y morada, pero también poseen una cualidad simbólica; custodian un patrimonio que, no solamente es material y visible (muebles, bibelots, objetos de uso, textiles, etc.), sino inmaterial y alusivo, que hace referencia a los usos de la habitación, hábitos sociales, roles familiares, a modas y gustos, etc. (2013, p. 8).

Pavoni y Torres González coinciden en decir, (según cita S. Pérez, 2016) que una de las funciones de una casa museo no es la fiel reproducción, sino el transformar un espacio privado en lugar público con fines educativos y de recreo.

Analizando el significado de los términos Casa-Museo, se trata de dos conceptos contrarios en cuanto a su relación público y privado. El concepto "casa" tiene un sentido privado, personal, íntimo y de refugio, mientras que el concepto de museo es todo lo contrario (Torres da Ponte, 2007). La tensión generada entre el espacio público y privado, es difícil de gestionar, pero es la esencia propia de una casa museo (Luca de Tena, 2007).

Las casas-museo asumen el acceso de público a las instalaciones museísticas, anteriormente de uso habitacional y en ocasiones de uso laboral, con un marcado sentido íntimo y privado característico de la parte relacionada con la "Casa"; no se debe de olvidar que, durante su función de "hogar", acogían a un número limitado de personas pertenecientes al núcleo familiar. Al realizar un estudio de movilidad pertinente, se favorece el acceso y movilidad por las instalaciones que se pretenden mostrar a los visitantes, protegiendo y difundiendo el valor patrimonial tanto material como inmaterial del espacio museístico, pudiendo ser adaptado a todos los públicos.

No todos los museos que albergan una morada, por la definición de casa-museo, corresponden a esta tipología museológica, ya que tan sólo unas pocas tipologías de museos se incluyen en esta variedad de interpretaciones y de recorridos para mostrar al visitante. Cada casa-museo es portadora de una originalidad propia que la hace distinta de cualquier otra, disponen de riquezas, épocas diferentes, de los fines que dieron lugar a cada institución, pero también porque cada una es el resultado de unas necesidades, expectativas o elecciones de la persona o personas que habitaron la casa (Pavoni, 2012).

Como ejemplo de casas visitables sin ser museo ni casa-museo, se podría comentar los casos del Palacio da Brejoeira, en Monção; o el Pazo do Faramello, en Rois. Ambas edificaciones de tipología palaciega son visitables en la actualidad, mostrando en ambos casos, una forma de vida señorial propia de los S. XIX y principios del XX, exponiendo a la vez infinidad de piezas de colecciones, mobiliario, enseres de la época y los jardines y entorno, con gran valor patrimonial. En el caso del Pazo do Faramello, también se muestra su parte industrial propia de la época, destinada a la fabricación de papel. El palacio da Brejoeira muestra las instalaciones destinadas a la producción de vino y sus correspondientes bodegas. No sólo se protege y divulga el patrimonio material, sino que también se pone en valor el proceso de como se realizaban los distintos trabajos artesanos para la fabricación del papel y la elaboración y conservación del vino, respectivamente.

Como casa taller se entiende una vivienda provista de espacios destinados a la producción laboral. La Casa Taller, surge de la necesidad de construir un espacio propio de vivienda laboral, para desarrollar la arquitectura, por parte de un arquitecto; para desarrollar arte, por parte de un artista; u otra profesión artesana que necesite de un espacio específico para realizar las funciones laborales.



Fig. 26 - Pazo do Faramello, Rois.



Fig. 27 - Imagen antigua del Pazo do Faramello con los anexos para la elaboración del papel.



Fig. 28 - Palacio da Brejoeira, Monção.



Fig. 29 - Antigua Bodega del Palacio da Brejoeira.

Reparto de casas-museo x comunidades autónomas



Fig. 30 - Reparto de las casas-museo por comunidades autónomas.

2.3. Evolución histórica de las Casas-museo en España

En 1875 Mariano Pérez Mínguez recrea la Casa Cervantes de Valladolid, como primera casa museo. Durante el primer tercio del siglo XX también se creó el Museo del Greco, aunque es a partir de la Segunda Guerra Mundial cuando comienzan a surgir las casas museo en España, como afirmación de la identidad de cada localidad (S. Pérez, 2016). Cabe destacar, que en España, la tipología de casa museo no tiene el mismo tirón que en el panorama internacional, donde durante el S.XIX ya desarrollan esta tipología museística.

Para desarrollar la evolución histórica de las casas-museo en España, dada la poca información localizada al respecto, se procedió a realizar un listado de las casas-museo. Para ello, se clasificaron por comunidades autónomas y el año de su inauguración partiendo desde 1875, año en el que se inaugura la primera casa-museo en España. Este inventario realizado se recoge en Anexo 1.

Los datos analizados muestran a Cataluña como la comunidad autónoma con mayor concentración de esta tipología museística, muy por encima del resto de comunidades.

En cuanto a la evolución histórica, tal como muestra la figura 31, se observa como durante los últimos años del S. XIX y primeros del XX comienzan a surgir nuevas casas-museo muy tímidamente. La Guerra Civil Española frena el pequeño repunte de nuevos espacios museísticos, incluso baja la media en la década de los años cuarenta. Durante el franquismo, la evolución continua siendo lenta pero progresiva.

Es durante las décadas de los años ochenta hasta la primera década del S. XXI, cuando se abren el mayor número de casas-museo. La crisis económica del año 2008 en España, provoca una caída en cuanto a la creación de nuevas casas-museo, manteniéndose la cifra descendiente hasta la actualidad.

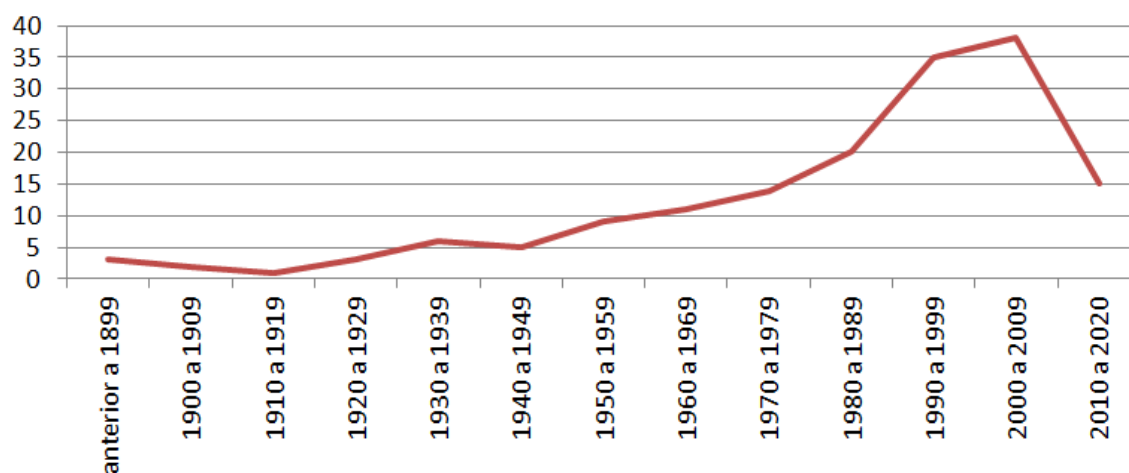


Fig. 31 - Evolución de las casas-museo según las unidades de nuevas creaciones por cada década.

2.4. Tipologías de Casa-museo

Para poner en valor la riqueza de tipologías de las casas museos (Pavoni, 2012), se constituye el Comité Internacional de Casas-Museo Históricas (DEMIST), bajo la tutela del ICOM (International Council of Museums). El objetivo principal del DEMIST es la conservación y gestión de este patrimonio museístico.

Categorizando las casas museo dentro de unas tipologías específicas, se consigue de los profesionales de museos, el intercambio de metodologías de trabajo y proyectos, partiendo de similitudes que comparten las tipologías. También se le ofrece a los visitantes la elección del tipo de casa museo a conocer (Pavoni, 2012).

Rosanna Pavoni y Ornella Selvafolta establecieron las siguientes tipologías de casas museo (1997, citado por S. Pérez, 2016, p.p. 186 y 187):

Palacios Reales, representando una tipología particular de casa museo, siempre y cuando mantengan su función de residencia para diferenciarlos de los que únicamente son museos.

Casas de personajes relevantes, generalmente estos personajes nacieron o habitaron la casa en algún intervalo de tiempo.



Fig. 32 - Patio interior de la Casa Museo Palacio de las Dueñas (Tipología de Palacios).



Fig. 33 - Biblioteca de la Casa Museo Palacio de las Dueñas (Tipología de Palacios).



Fig. 34 - Taller de la Casa Museo de Miró (Tipología de Casas de artistas).



Fig. 35 - Casa Museo del Romanticismo, Sala X (Tipología de Casas de épocas).



Fig. 36 - Casa Museo Cerralbo, (Tipología de Casas de coleccionistas).

Casas de artistas, creadas para la difusión del artista y de su obra.

Casas de estilos o épocas, son casas centradas en una época en concreto, contextualizando los objetos de esa época en concreto.

Casas de coleccionistas, exponen colecciones personales.

Casas de familia, estas tipologías nacen como museos familiares y representan un estatus social.

Casas con una identidad social y cultural concreta, representan un grupo social o profesional y exhibe objetos relacionados con dicho grupo.

El DEMHIST en 2007, individualiza nueve tipologías de casa museo, como son Casas de Hombres ilustres; Casas de coleccionistas; Casas de la Belleza; Casas intérpretes de eventos históricos; Casas deseadas por una comunidad; Moradas nobiliarias; Edificios reales o lugares del poder; Casas del clero; y Casas de carácter etno-antropológico (Pavoni, 2012; S. Pérez, 2016).

Las Casas de Hombres ilustres, habitaciones de escritores, artistas, músicos, políticos, héroes, o militares. Se trata de personajes famosos internacionalmente, o personajes que encarnan las cualidades y los valores en los que se reconoce la comunidad y los representa.

Casas de coleccionistas, moradas deseadas, ideadas, decoradas por coleccionistas. Representan el acto de habitar de un determinado período histórico y del gusto de coleccionar.

Casas de la belleza, representan moradas donde la primera razón para la existencia del museo es la casa como obra de arte, bien sea por la estructura arquitectónica, por la decoración y los muebles, o por la coherencia integral del proyecto.

Casas intérpretes de eventos históricos, se trata de casas testimonio de un evento o que representan las mutaciones vividas por la sociedad en el tiempo, a través de los cambios de la calidad de la vida cotidiana y doméstica.

Casas deseadas por una comunidad, son casas transformadas en museo no por razones históricas o artísticas, sino porque la comunidad las ha visto como un instrumento capaz de contar la propia identidad o las raíces culturales del territorio en el que se encuentra.

Moradas nobiliarias, palacios y edificios donde generaciones de una misma familia o de familias que se han sucedido y han dejado los signos de la propia historia.

Edificios reales o lugares del poder, palacios y moradas ya historizadas y completamente musealizadas, o todavía parcialmente utilizadas para la función original.

Casas del clero, monasterios, abadías y otras residencias eclesiásticas abiertas al público con un uso residencial más del pasado que actual.

Casas de carácter etno-antropológico, como documentos de un mundo y de una sociedad desaparecida. Estas casas museo han tenido en tiempos recientes un destino renovado, vinculándose frecuentemente a los ecomuseos, lugares capaces de hablar de una comunidad a través del paisaje, las manifestaciones de la vida y del trabajo y, por lo tanto, también gracias a las formas de habitar.

Sin embargo, Soledad Pérez, propone reducir el número de tipologías de casa museo a tres:

Las categorías de casas museo planteadas por DEMHIST en Viena (2007) son excesivas y generan una serie de problemas derivados del hecho de que una casa museo puede pertenecer a dos o más categorías, aumentando de esta manera su indefinición conceptual. Por lo tanto, se plantea una nueva categorización que reduzca a tres las tipologías de casas museo: de personalidad, de territorio y de periodo histórico o estilo cultural (2016, p. 222).

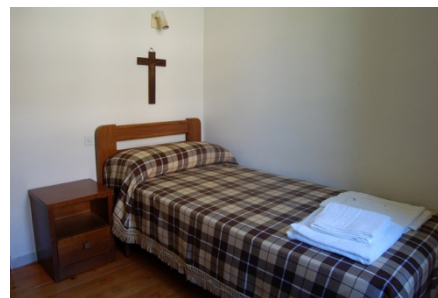


Fig. 37 - Casa Natal de Santa Teresa, (Tipología de Casas del clero).



Fig. 38 - Ecomuseo de Somiedo, (Tipología de Casas de carácter etno-antropológico).



Fig. 39 - Casa Museo de Gaudí, (Tipología de Casa de Personalidad).



Fig. 40 - Museo Casa de los Tiros, (Tipología de Casa del Territorio).



Fig. 41 - Casa Museo de los Ingleses, (Tipología de Casa de período histórico).

Casa Museo de personalidad. Se incluyen en esta tipología las siguientes categorías de DEMHIST, Casas de hombres ilustres y Casas de coleccionistas. En esta tipología planteada por Soledad Pérez (2016), el protagonista podría ser un coleccionista o una persona que hubiese destacado de una manera notable en su faceta profesional, ya fuese escritor, pintor, escultor, músico o político.

Dentro de esta categoría, lo que realmente debe de ser relevante es la faceta humana del personaje, pues sería la que articula la configuración de la casa, destacando el valor simbólico del edificio por su vinculación con el personaje.

Casa Museo del Territorio. En esta tipología, Soledad Pérez (2016) incluye las siguientes categorías de DEMHIST, Casas deseadas por una comunidad, Moradas nobiliarias, Casas del clero, Casas de carácter etno-antropológico y Edificios reales o lugares del poder, siempre que esta última categoría no se vincule a un personaje ya que en ese caso pertenecería a la tipología de Casa-Museo de personalidad.

En esta categoría museística se hace referencia al entorno o lugar en el que se integra la casa museo, resaltando el valor de la arquitectura y de una forma de vida propia con los correspondientes objetos que participan de la misma.

Gran parte de las casas museo de territorio suelen relacionarse con las artes y costumbres populares, las artesanías tradicionales, los objetos y documentos relacionados en el ámbito del folclore, de la antropología y de la etnología, ya que muestran a los visitantes, las culturas materiales y sociales de los lugareños y de otras culturas que lo fueron enriqueciendo. Se trata de un lugar que adquiere sentido por sus habitantes, en el cuál desarrollan su actividad.

Casa Museo de período histórico. En esta tipología, Soledad Pérez (2016) incluye las siguientes categorías de DEMHIST, Casas de la belleza y Casas intérpretes de eventos históricos

Por período histórico se entiende un hecho histórico o cultural.

Cid Moragas (2008, citado por S. Pérez, 2016, p.p. 25 y 62) aporta dos tipologías: las casas museos de artista y las casas museo memorial, definiéndolas como las dos grandes tipologías de las casas museos. Las diferencia entre sí porque la casa museo de artista es la expresión personal del propietario, pudiendo ser mostrada en vida a los visitantes, mientras que la casa museo memorial, se crearía posteriormente al fallecimiento del propietario, normalmente por sus descendientes.

2.5. Exposición de la cotidianidad

Los objetos expuestos en las casas museo tienen un gran potencial desde el punto de vista de la investigación, del descubrimiento y lectura de la musealidad relacionada con la propia casa museo. El público, al realizar las visitas a estas tipologías museísticas, experimenta un sentimiento de identificación, dando como resultado una memoria colectiva (S. Pérez, 2014).

Al conservar los objetos en su lugar original se potencia una mejor comprensión por parte del espectador al visitar los distintos espacios. Por ejemplo, los objetos pertenecientes a los talleres, manteniéndolos en su lugar original, no solo tienen el valor material, sino que adquieren en su conjunto un valor de memoria, un valor patrimonial inmaterial para preservar los oficios artesanos aplicados en las obras y la construcción del hogar.

Estos objetos eran utilizados por el artista o artesano para crear su obra. El uso y el desgaste, signo del paso del tiempo, dan muestra de la función para la que fueron creados, estas marcas del uso potencian el valor del objeto. Una ubicación descontextualizada en la exposición de estos objetos, no haría otra cosa que condenar el objeto a una mala interpretación por parte del visitante.



Fig. 42 - Taller de trabajo de Alberto Giacometti.

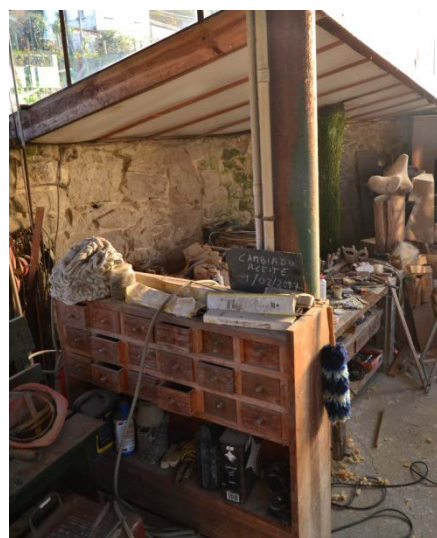


Fig. 43 - Taller de trabajo en la casa taller de Silverio Rivas.



Fig. 44 - Casa Museo de Cervantes, Valladolid.



Fig. 45 - Casa Museo de Cervantes, Valladolid.



Fig. 46 - Casa Museo de Dulcinea del Toboso.



Fig. 47 - Interior en Casa Museo de Dulcinea del Toboso.

A la hora de realizar la exposición en una casa museo, uno se debe de plantear la siguiente pregunta ¿Cual es el bien principal para conservar y exponer de la casa museo?. La respuesta será la piedra angular del plan museológico, organizando las prioridades y los objetivos de todos los programas del museo (Luca de Tena, 2007).

Se debe recordar que las casas museos, son museos situados en lo que originalmente fue casa, en la que el edificio y los objetos incluidos, mantienen una estrecha relación que otorga al conjunto un valor muy superior. Tanto el valor arquitectónico del edificio, como un buen programa museológico pueden ser un reclamo para los visitantes, pero el valor principal es la relación entre ambos elementos.

Esta relación puede estar vinculada por una conexión real entre los objetos y la casa museo, en la que se pretende mostrar al público ese vínculo, con mayor o menor fidelidad. Pero también puede existir una relación recreada, es decir, la exposición no se caracteriza por mostrar los objetos originales. Esto sucede en la Casa Museo de Cervantes, ubicada en Valladolid, después de ser documentado la habitabilidad por parte de Cervantes durante su estancia entre 1604 a 1606 en una de entre cinco casas similares construidas en 1601 (Luca de Tena, 2007). De los objetos expuestos, ninguno perteneció a Cervantes, y es posible que los espacios expositivos de la vivienda no se correspondan a como Cervantes los conoció, se trata de una recreación. Lo que se pretende mostrar en la Casa Museo de Cervantes, es que en ese inmueble se encontraban las habitaciones que ocupó, pero también que durante esa época, se publicó la primera edición de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*.

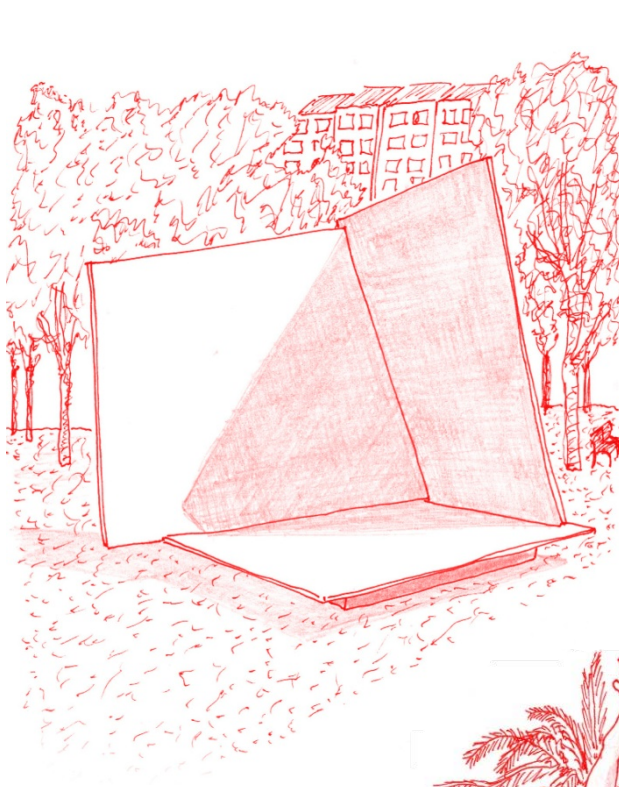
En el Toboso se recrea la Casa Museo de Dulcinea, partiendo de la tradición local, que identifica a Ana Zarco de Morales con la joven Dulcinea. Se realizó una recreación lo más fiel posible a lo que pudo haber sido la vida en aquella época. Surge una recreación de un personaje de novela, vinculado a la Casa Museo.

En este tipo de casos, más que la encarnación de la historia, se trata de un espacio imaginario en el cual el visitante entra, el visitante habita el icono (Kirshenblatt-Gimblett, 1998).

En el caso de las casas museos de artistas se huye de esta situación, se busca comprender gracias a la contextualización de la obra del artista, para poner en valor el objeto, la casa habitada, el entorno que influye en mayor o menor grado en la producción artística y los procesos creativos. Todo el conjunto trata de conservar y difundir no solo el patrimonio material artístico y arquitectónico, sino también el patrimonio inmaterial, relacionado con todos los procesos y la habitabilidad de la casa.

" No estoy de acuerdo en hacer una temática continuada de demasiada materia, sino que debe haber colores, y debe de haber como un mosaico, algo musical."

(Rivas, entrevista personal)



(César González, 2020)

CAPÍTULO III

ESTUDIO MULTICASOS

3.1. Introducción a los estudios multicazos

Después de conocer las definiciones, evolución histórica y tipologías sobre las casas museo en el panorama nacional, se realizará un estudio en profundidad de casos particulares sobre casas museo de artistas, con el objetivo de definir las principales referencias que articulan las obras escultóricas con las casas museo. Al mismo tiempo se analizará si existe algún tipo de relación entre artista y arquitecto, ya que en algún caso, es el propio artista el que toma las riendas en cuanto a diseño y decisiones para la realización de la obra en cuestión, adaptando el proyecto a sus propias necesidades laborales y de habitabilidad, no existiendo la figura del arquitecto.

Para seleccionar las casas museo a estudiar, se tienen en cuenta las siguientes premisas:

- que hubiera sido vivienda habitual del artista.
- que dispusiese de taller o talleres para realizar su obra en la parcela .
- que estuviera en territorio español.

Las casas museo seleccionadas son: Casa museo Jorge Oteiza, casa museo Salvador Dalí - Portlligat y casa museo Víctor Corral. Estos casos individuales corresponden a la tipología de casa museo de artista, ya que manifiestan sus inquietudes creativas desde el arte escultórico o pictórico; previamente también fueron casas-taller. En la elección de las casas museo a analizar, también se tuvo en cuenta, que estuvieran situadas en un espacio rural.

Para elaborar el análisis de las casas museos previamente seleccionadas, se recurre a la fuente documental basada en el libro de Ching (2015) *"Arquitectura. Forma, Espacio y Orden"*. El motivo principal para esta elección es simplificar la visión general de los elementos básicos, sistemas y órdenes que constituyen cualquier trabajo físico en el marco arquitectónico.

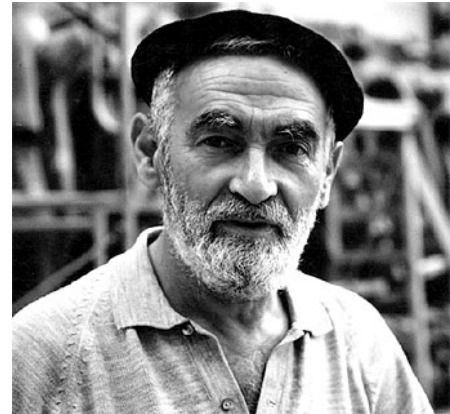


Fig. 48 - Jorge Oteiza (1908-2003).



Fig. 49 - Salvador Dalí (1904-1989).



Fig. 50 - Víctor Corral (1937).

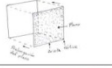


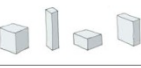


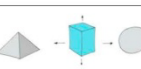


CATEGORÍAS ANALÍTICAS	INDICADORES	DESCRIPCIÓN
VOLUMEN (Casas-Museo, casa taller y piezas artísticas)	Sistemas constructivos tradicionales	
	Características	
	Lleno/ Vacío	
FORMA (Casas-Museo, casa taller y piezas artísticas)	Perfil	
	Tamaño	
	Color	
	Textura	
	Posición	
	Orientación	
	Inercia Visual	
	Condiciones de Análisis contextual de la forma	Ángulo de visión
		Distancia de separación con la forma
		Condiciones de iluminación

Fig. 51 - Cuadro de categorías analíticas, basado en Ching (2015).

Tal y como dice Ching:

La psicología de la Gestalt sostiene que la mente simplifica el entorno visual para poder comprenderlo. Ante una composición cualquiera de formas, tendemos a reducir la figura de nuestro campo de visión a los contornos más elementales y regulares que sea posible. Cuanto más simple y regular es una forma, más fácil se hace percibirla. (2015, p. 38).

Para desarrollar el análisis de los estudios de caso, seleccionados, se realizará el estudio de los volúmenes y formas relacionados con las casas museos y su producción artística.

El proceso analítico, explicado en el subcapítulo de metodología, se corresponde al estudio volumétrico y formal de cada casa museo, relacionada con la obra creativa de cada artista, basándose en el libro de Ching (2015) "Arquitectura. Forma, Espacio y Orden".

Del volumen se estudiarán las características volumétricas relacionadas con los sistemas constructivos, los llenos y los vacíos.

En cuanto a la forma, se analizarán sus propiedades, relacionadas con el perfil, tamaño, color, textura, posición, orientación e inercia visual. Se tendrán en cuenta las condiciones contextuales relacionadas con la forma, como son el ángulo de visión, la distancia de separación y las condiciones de iluminación. El análisis será realizado en conjunto de las casas museo y la obra, tanto escultórica como pictórica.

**"El arte no es para los museos,
es para el hombre"**

(Oteiza, Entrevista personal)



(César González, 2020)

3.1.1

ANÁLISIS INDIVIDUAL CASA-MUSEO

JORGE OTEIZA

3.1.1. Análisis individual sobre la Casa museo Jorge Oteiza

La Fundación Museo de Jorge Oteiza se sitúa en el entorno rural de la localidad Navarra de Alzuza, próxima a Pamplona.

La casa taller fue rehabilitada sobre unas ruinas, convirtiéndola en vivienda, lugar de trabajo y refugio en el año 1975, ocupándola hasta 2003, año de su fallecimiento. El conjunto museístico se inaugura en abril de 2003.

La casa museo de Jorge Oteiza alberga la colección personal del escultor, compuesta por 1.650 esculturas, 2.000 piezas de su laboratorio experimental, además de una extensa presencia de dibujos y collage. El museo se centra en la difusión del legado de Jorge Oteiza.

El Museo Oteiza es un proyecto del arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza, ambos personajes son amigos y colaboradores desde que coincidieron en la obra de la basílica de Aranzazu. También son dos autores de referencia en la escultura y arquitectura del siglo XX (Fundación Oteiza).

En el proyecto museístico, el arquitecto responde al propósito de sencillez, armonizando el equilibrio entre contenido y continente, como afirma Oiza *"La Fundación no puede caer en la contradicción de hacer una escultura para contener esculturas. Cuanto más elemental y simple resulte, más monumentales resultarán las esculturas que se ofrezcan en su interior"* (Fundación Oteiza). En cierta manera, Oiza, resta protagonismo al programa arquitectónico en favor de poner en valor la obra escultórica con el fin de no eclipsarla.

Por otro lado, Jorge Oteiza comenta *"La investigación tiene que dar unos resultados hacia el hombre. Hoy el arte no está en los museos, tiene que estar en el hombre. El arte no pinta nada en el estudio"* (Entrevista: *Oteiza explica su obra*). Para el escultor, el arte es para el hombre, y la arquitectura también es para el hombre (Entrevista: *Una mirada atrás: El universo Oteiza*).



Fig. 52 - Situación de la fundación.



Fig. 53 - Implantación.



Fig. 54 - Vista general de la casa museo.



Fig. 55 - Vista del espacio expositivo.



Fig. 56 - Adán y Eva. Tangente S=E/A, (1928).



Fig. 57 - Maternidad, (1928-1929).

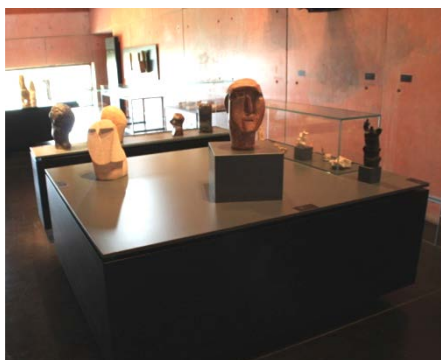


Fig. 58 - Vista interior del espacio expositivo, con esculturas de estilo figurativo de Jorge Oteiza.

de Oteiza, siendo la escultura, simplemente un lenguaje, un mecanismo de preparación para hacer al hombre más maduro para su vida con los demás.

Tanto Oiza como Oteiza, pretenden hacer la Fundación y casa museo para que el legado llegue a los espectadores, desde la sencillez, cabe recordar que el escultor, relacionaba el éxito con un tipo de vida austero y humilde.

Breve Biografía de Jorge Oteiza:

Para realizar la biografía se recurre a la fuente documental *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea* (Ruiza et al., 2004).

Jorge Oteiza nace en Orio en el año 1908, en el seno de una familia acomodada del gremio hostelero. Se traslada a Madrid en 1927, con el propósito de estudiar arquitectura, aunque por razones burocráticas se matricula en medicina, abandonando los estudios en el tercer curso. En 1928 después de la quiebra del negocio familiar, su hermano y su padre emigran a Argentina, teniendo que hacerse cargo Jorge Oteiza, de su madre y cinco hermanos. Realiza distintos trabajos para costearse los estudios, como de camarero, contable en una frutería e incluso de linotipista.

A principios de los años 30, con formación autodidacta, realiza sus primeras esculturas de estilo figurativas, con influencias de artistas como Jacob Epstein, Alberto Sánchez y Pablo Picasso. Realiza durante este periodo diversas exposiciones y concursos, siendo galardonado en 1931 con el 1º premio en el IX Concurso de Artistas Noveles Guipuzcoanos.

En 1935 viaja a Sudamérica, permaneciendo durante casi 15 años en distintos países. Experimenta con movimientos vanguardistas como el cubismo y el constructivismo, también estudia la estatuaria megalítica de las culturas amerindias.

Se le resta importancia a la propia obra escultórica por parte

Es en esta época en la que conoce a Itziar Carreño, con la que se casaría en 1938.

A principios de la década de los cuarenta comienza a introducir oquedades en sus esculturas, abriendo todo un mundo de posibilidades y experimentaciones sobre el hueco y el volumen.

En 1948 regresa al País Vasco, instalándose en Bilbao. Su estilo artístico continúa con la exploración en torno a la desocupación del espacio escultórico.

Se le adjudica en 1950 la estatuaria para la nueva basílica de Aranzazu, proyectada por el arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza. También coincide en esta obra con el escultor Eduardo Chillida, encargado de realizar las puertas del templo en hierro. La producción escultórica producida por Jorge Oteiza para el friso de los apóstoles, resultó polémico al instalar 14 imágenes de apóstoles, y también por su estética excesivamente vanguardista para el gusto de las instituciones eclesíásticas, paralizando la colocación de las piezas desde 1954 hasta 1969, permaneciendo tiradas en la cuneta de la carretera.

Es en los años 50 cuando se produce su periodo más fructífero, experimentando con la depuración de la forma y estableciendo un lenguaje de dialogo entre la materia y el vacío. Gana el 1º premio de escultura de la Bienal de São Paulo en 1957, con la serie *"Propósito experimental"*. Su trabajo de análisis y experimentación entre el volumen y el espacio llegaría a su apogeo en series como *"Desocupación de la esfera"* (1957-1958) y *"Cajas vacías"* o *"Cajas Metafísicas"* (1958), desmaterializando, casi por completo, el objeto en favor de un espacio metafísico y espiritual.

En 1959 anuncia su abandono de la escultura, al dar por concluido el proceso experimental. Se responde a sí mismo con la convicción de que el sentido final del arte se encuentra fuera del arte mismo.

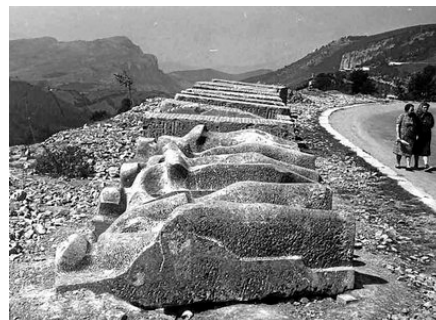


Fig. 59 - Los 14 apóstoles en la cuneta.



Fig. 60 - Friso de la basílica de Aranzazu.



Fig. 61 - Desocupación de la esfera, (1957-1958) expuesta en la Casa Museo Jorge Oteiza.



Fig. 62 - Monumento a Batlle, (1959).
Jorge Oteiza- Roberto Puig,
Montevideo.

Durante la década de los 60 desarrolla nuevas inquietudes creativas como la poesía, filosofía y realizando colaboraciones en arquitectura.

En 1985 el Ministerio de Cultura español le concede la Medalla de Bellas Artes. En 1988 fue premiado con el Premio Príncipe de Asturias, en el apartado de arte.

La fundación La Caixa y el Museo de Bellas Artes de Bilbao, organizan en 1988, una gran exposición antológica sobre su obra. Se exhiben una multitud de maquetas y obras de pequeño formato realizadas en diversos materiales como papel, cartón, aluminio y tiza.

En 1992 decide donar toda su colección artística y documental al gobierno de Navarra, bajo la condición de crear una fundación que contribuyera al estudio y divulgación de su obra y del arte contemporáneo en general. En el mes de abril de 2003 abre sus puertas la fundación Museo Jorge Oteiza, unos días después del fallecimiento del escultor.

3.1.1.1. El Volumen, conexiones entre la escultura y la casa museo

Tanto en arquitectura como en escultura, el volumen comparte las mismas características físicas tridimensionales, pudiendo ser sólido o vacío. A continuación se realizará un estudio buscando las conexiones que relacionan la casa museo con la escultura.

El volumen, lleno o masa, de la casa museo podría dividirse en dos espacios diferenciados. Por una parte tenemos los espacios rehabilitados de la antigua construcción, dedicados a la vivienda y el taller, manteniendo la construcción tradicional, tal cual se lleva transmitiendo de generación en generación (Ver Fig. 54). Por otro lado tenemos la nueva construcción, que corresponde a la zona museística y patios, caracterizada como una caja de hormigón propia del neoabstracto¹ (Ver Fig. 55).

Volumétricamente la pieza *"Figura comprendiendo políticamente"* comparte con la zona museística de la casa museo el material utilizado para crear el volumen, cemento teñido. Es un claro ejemplo de experimentación de materialidad por parte de Oteiza, obteniendo un resultado final próximo a una talla realizada con materiales nobles como madera, bronce o piedra, esta última empleada en la zona de taller y vivienda, de estilo vernáculo. Además su volumen se caracteriza por su sencillez, de aspecto macizo y pesado, en posición de equilibrio, de descanso, al igual que la Fundación Jorge Oteiza.

La pieza escultórica *"Fusión con tres sólidos abiertos"* comparte con la casa museo la relación volumétrica desde un punto de vista formal. El volumen escultórico puede vincularse con la zona expositiva, vivienda- taller y luminarias, compartiendo similitudes en el *"lleno"* y zona de lucernarios .

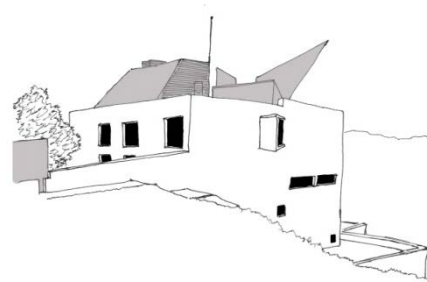


Fig. 63 - Boceto de Fundación Oteiza. Museo Jorge Oteiza.



Fig. 64 - Figura comprendiendo políticamente, (1935).



Fig. 65 - Fusión con tres sólidos abiertos, (1957).

¹ Sáenz de Oiza compara el volumen de la casa museo con la forma de proyectar de Tadao Ando o los japoneses Neoabstractos (Entrevista: *Imprescindibles: No te mueras sin ir a Ronchamp*, 2014, Saenz de Oiza).

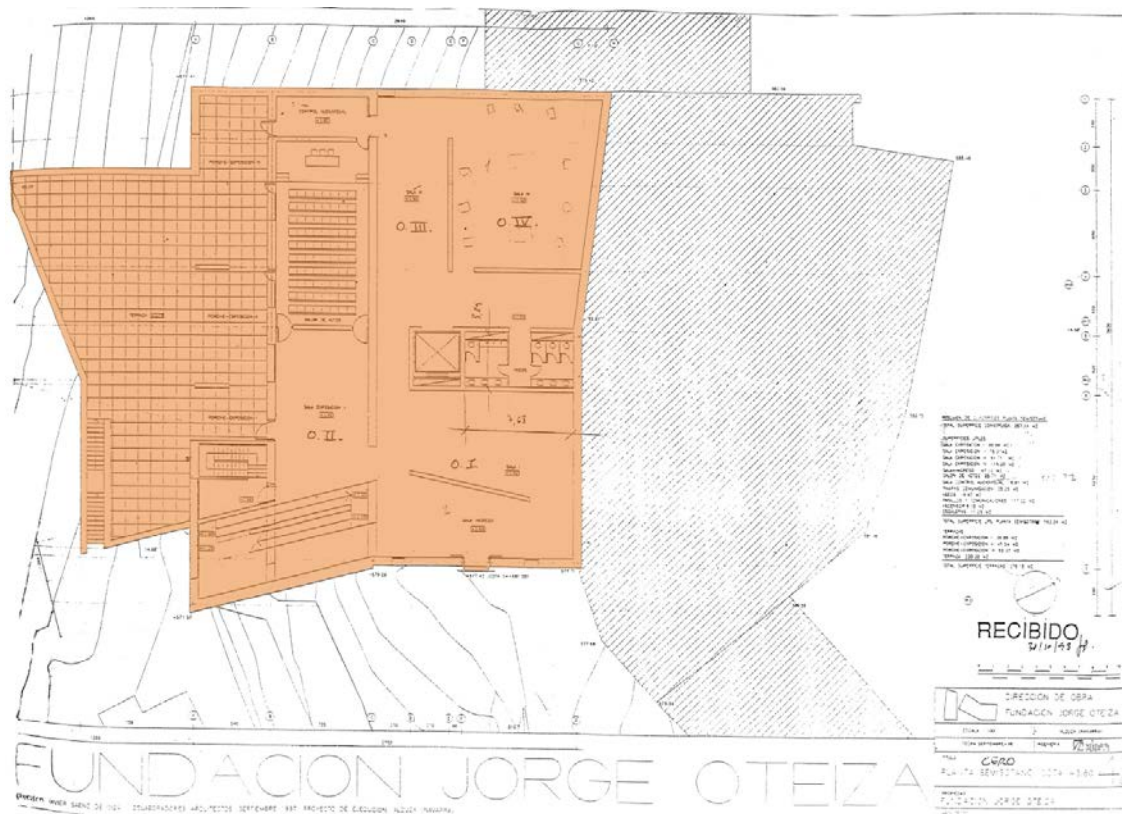


Fig. 66 - Planta 0, Fundación Jorge Oteiza. ■ exposición. S/E

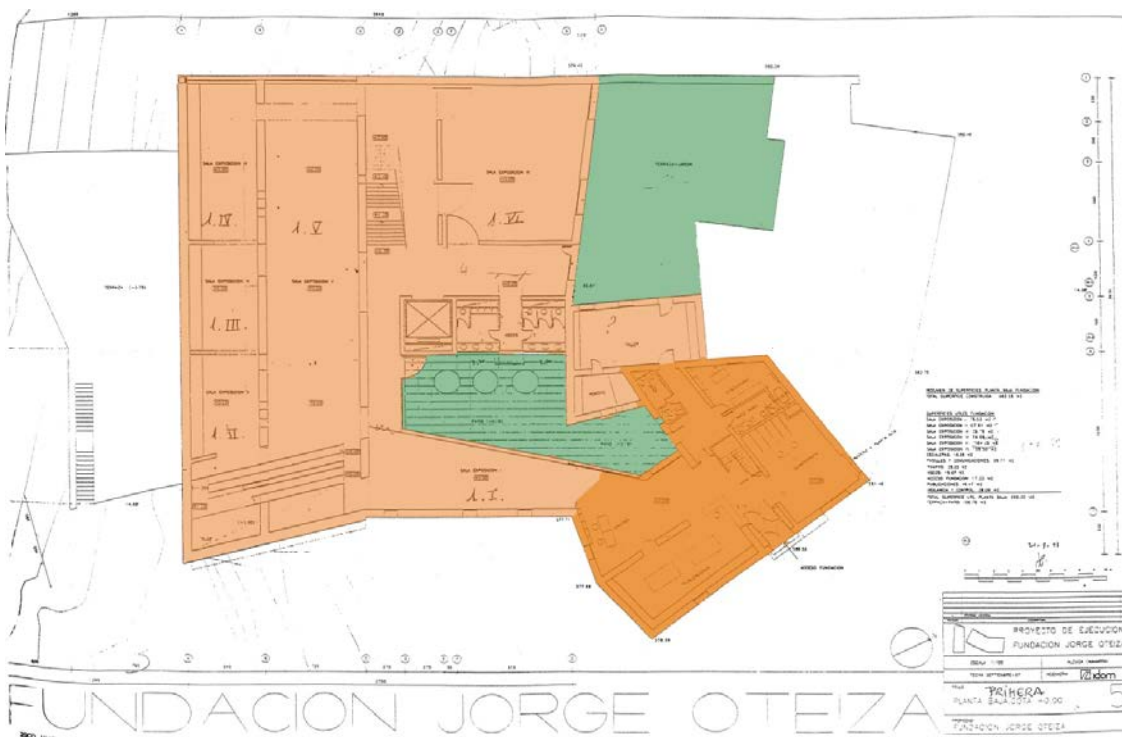


Fig. 67 - Planta 1, Fundación Jorge Oteiza. ■ exposición ■ patio ■ acceso fundación. S/E



Fig. 68 - Planta 2, Fundación Jorge Oteiza. vivienda taller exposición patio S/E

El espacio interior de la volumetría en la casa museo, se divide en tres plantas comunicadas entre sí mediante escaleras, rampas y ascensores. En la planta 0, se ubican la sala de conferencias, salas de exposiciones, sala de audiovisuales, aseos y terraza. En la planta 1, se encuentra el acceso principal, hall, control, guardarropa, cuarto de seguridad, sala de publicaciones, salas de exposición, aseos y patio interior. En la planta 2, se ubica el taller, la vivienda, la biblioteca, aseos y salas de exposición.

Se realizará una breve explicación sobre las *Cajas Metafísicas* para poder determinar si hay relación entre la escultura y la casa museo.

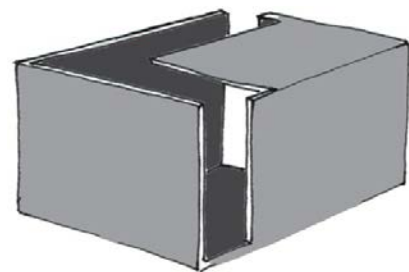


Fig. 69 - Perspectiva de Caja metafísica.

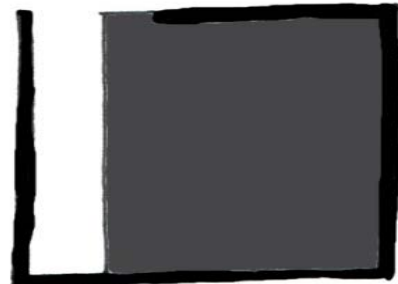


Fig. 70 - Sección de Caja metafísica.

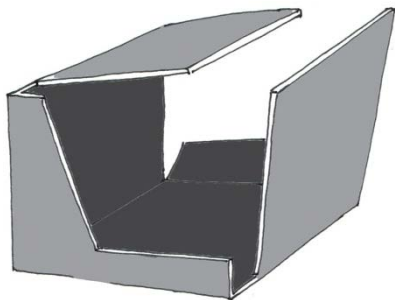


Fig. 71 - Perspectiva de Caja metafísica.

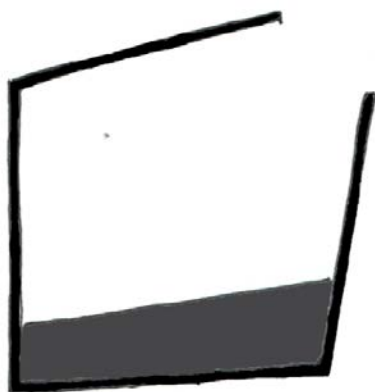


Fig. 72 - Sección de Caja metafísica.



Fig. 73 - Sección de Caja metafísica.

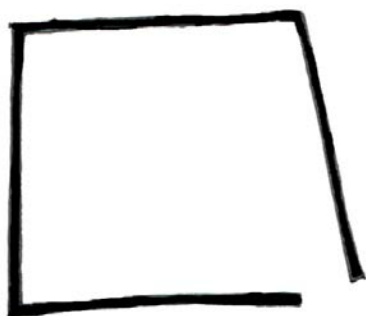


Fig. 74 - Sección de Caja metafísica.

Las *cajas metafísicas* se presentan como una obra madura, el resultado de la sencillez al aplicar la desocupación espacial en el cubo, Francisca Pérez lo describe como:

Oteiza activaba el espacio al inducir una percepción del espacio sugerido dentro o fuera de los planos curvados que conforman materialmente la escultura. (...) es la relación entre los planos, sus intersecciones, los ángulos creados, o el dibujo del contorno y las sombras los que tematizan el espacio. (...) el equilibrio, la relación entre la horizontal y la verticalidad, el exterior y lo interior, son trabajados en estas obras a través de la construcción, la relación entre los elementos en la composición. (n.d., p. 2)

La caja cumple la función de un contenedor, un delimitador de espacio, pero no para retener un vacío, si no para señalar lo que hay antes, el espacio como lugar (F. Pérez., n.d.). Las paredes no encierran ni rellenan un espacio, son el edificio mínimo con lo que se señala a lo absoluto, un lugar de protección espiritual, un lugar sagrado. Sugiere la relación entre el individuo y el cosmos.

Una de las características del cubo es la pureza formal, los ángulos rectos que forman las aristas y los vértices, sus caras que son paralelas y perpendiculares entre sí. En el caso de las "*cajas metafísicas*" ninguna recta es paralela o perpendicular a las otras, ningún corte en la materia es previsible, ni el modo en que se comunica el interior con el exterior donde no existe materia se parece a ningún otro, a pesar de su aparente simplicidad formal.

Después de los sucesivos procesos de vaciamiento y desocupación de las formas geométricas (cubo, cilindro, esfera), las *cajas metafísicas* se pueden considerar como la parte final del proceso creativo y de experimentación por parte de Jorge Oteiza. Una vez terminada su experimentación, desestima la

continuación de más variantes, constatando el abandono de la escultura por que como dijo Jorge Oteiza *"me quedé sin escultura en las manos"* (fundación Museo Jorge Oteiza).

Esta relación existe con los lucernarios de la casa museo, que se caracterizan por ser tetraedros irregulares donde las caras no son paralelas ni perpendiculares entre sí. El material empleado en la fabricación de los lucernarios es chapa metálica, coincidiendo con el material utilizado para secuencia de *Cajas Metafísicas*. El espacio desocupado, es el lugar que da acceso a la luz. Es un lugar de conexión entre el espectador y el cosmos.



Fig. 75 - Vista exterior de los lucernarios.



Fig. 76 - Vista interior de los lucernarios.



Fig. 77 - Cajas vacías o cajas metafísicas. (1958).

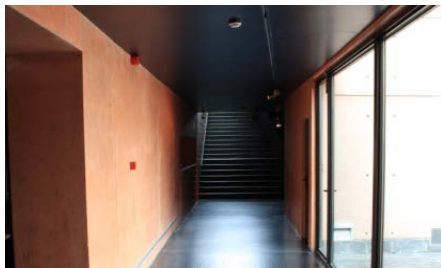


Fig. 78 - Imagen de pasillo interior.

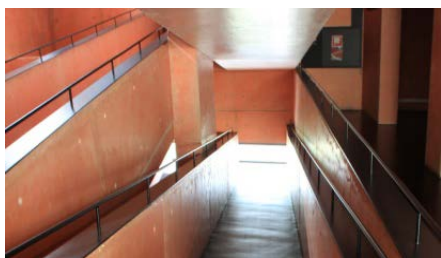


Fig. 79 - Imagen de rampa en el espacio expositivo.

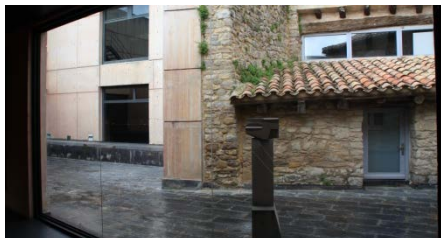


Fig. 80 - Imagen de patio interior.



Fig. 81 - Caja de piedra, (n.d.).

3.1.1.2. Propiedades de la forma

La forma arquitectónica es el punto de contacto entre la masa y el espacio (Ching, 2015), para analizar las relaciones vinculantes de la forma de la escultura y la casa museo, se tendrán en cuenta las propiedades de la forma, como perfil, tamaño, color, textura, posición, orientación, inercia visual, ángulo de visión, distancia de separación con la forma y condiciones de iluminación (Ching, 2015), siempre que existiese algún tipo de relación:

Perfil

No se observan referencias vinculantes relacionando el perfil de la obra con la casa museo.

Tamaño

No se observan referencias vinculantes relacionando el tamaño de la obra con la casa museo.

Color

La relación existente entre los colores de la obra escultórica y la casa museo, se debe principalmente, por la elección de los materiales empleados en la construcción del espacio museístico. El color rojizo de la caja de hormigón teñida, se relaciona con los terrenos del entorno a la casa museo, que adquieren ese tono por la arcilla; pero también mantiene un vínculo con la escultura *Figura comprendiendo políticamente* (ver fig. 64) realizada en cemento coloreado. Los pavimentos y techos de color negro también mantienen relación con las pizarras del entorno, y con los granitos empleados por Oteiza en alguna de sus obras. Los pavimentos exteriores son realizados en pizarra negra, mientras que el pavimento interior es continuo y está realizado en microcemento teñido en negro.

Textura

La textura de los materiales empleados en la casa museo mantienen una estrecha relación con la propia escultura.

El interior de la casa museo se caracteriza por la utilización de acabados lisos tanto en pavimentos como en paredes y techos, al igual que las claraboyas de iluminación y mobiliario, manteniendo relación con las *Cajas Metafísicas* y esculturas de mármol pulido, como "*Caja de piedra*" (ver fig. 81).

En el exterior de la casa museo se emplea la textura de acabado natural rugoso, tanto en pavimentos como en muros de contención de tierras y mobiliario urbano, como bancos. Existe relación vinculante entre esculturas como "*Unamuno*" y "*Figura comprendiendo políticamente*" (Ver fig. 64) con el exterior de la casa museo.

Posición

No se observan referencias vinculantes relacionando la posición de la obra con la casa museo.

Orientación

No se observan referencias vinculantes relacionando la orientación de la obra con la casa museo.



Fig. 82 - Imagen de escaleras y espacio expositivo.



Fig. 83 - Imagen de biblioteca.

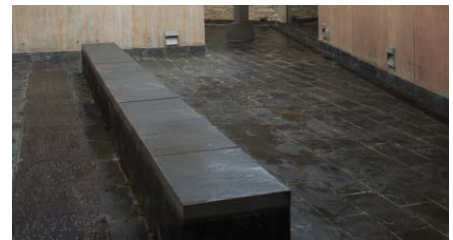


Fig. 84 - Imagen de patio interior.



Fig. 85 - Busto de Unamuno, (n.d.).



Fig. 86 - Vista fachada lateral de Fundación Museo Jorge Oteiza.



Fig. 87 - Vista exterior de lucernarios.

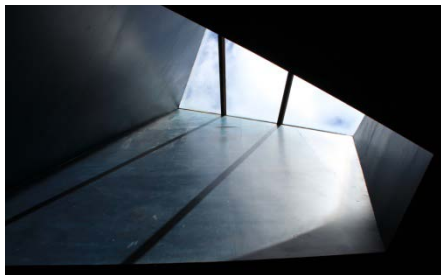


Fig. 88 - Vista interior de lucernario.

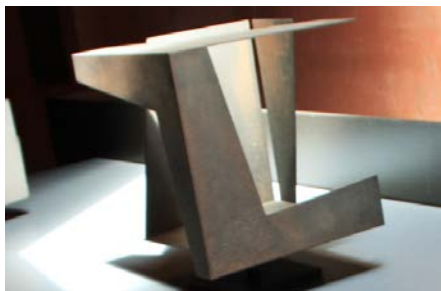


Fig. 89 - Caja Metafísica, (1958).

Inercia visual

Existen vínculos entre la casa museo y la escultura de Oteiza *Figura comprendiendo políticamente* (ver fig. 64), en cuanto a la estabilidad visual de la forma. Las dos piezas están apoyadas en el plano de sustentación en posición de equilibrio, de descanso.

También se establecen relaciones entre las claraboyas de iluminación y alguna propuesta de *caja metafísica* (Ver fig. 89), en la que la pieza está inclinada sobre el plano de sustentación, desplazando el centro de gravedad a un lado. En este caso, adquiere una posición de desequilibrio, de cierto movimiento.

Ángulo de visión

No se observan referencias vinculantes relacionando el ángulo de visión con la obra con la casa museo.

Distancia de separación con la forma

No se observan referencias vinculantes relacionando la distancia de separación con la forma de la obra y la casa museo.

Condiciones de iluminación

El arquitecto Sáenz de Oiza, a la hora de iluminar el espacio expositivo, pretende hacer como un templo profano, recibiendo la luz por los laterales y entrando a contraluz en el centro, propiciando un espacio oscuro y misterioso. Esta intención surge del recuerdo que el arquitecto tiene de Oteiza cuando trabajaba en el túnel en Arantzazu desarrollando el Pórtico de los Apóstoles, era un espacio no muy iluminado pero con un misterio encantador (Fundación Oteiza).

La manera en que es iluminada la casa museo guarda relación con las esculturas "*Cajas Metafísicas*" y no solamente por su relación con los lucernarios, como se analizó anteriormente, si no por su vínculo formal con las cajas. Las aberturas de las piezas escultóricas en partes próximas a las aristas de la base favorecen un acceso de luz lateral, manteniendo el espacio superior en penumbra o poco iluminado; mientras que las aberturas próximas a las aristas superiores, permiten un acceso a contraluz para iluminar el espacio interior.

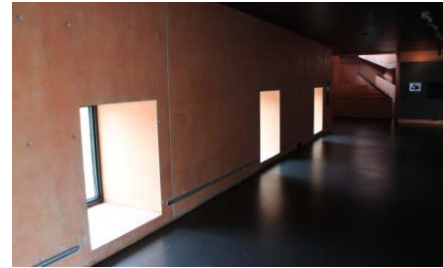


Fig. 90 - Iluminación interior en zonas de paso.



Fig. 91 - Iluminación interior en zona expositiva.



Fig. 92 - Iluminación interior a contraluz.



Fig. 93 - Caja Metafísica, (1958).

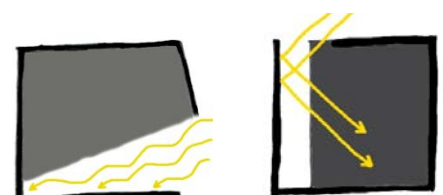


Fig. 94 - Boceto de iluminación.

"No se puede entender mi pintura sin conocer Portillagat"

(Pitxot & Aguer, 2008, p. 9)



(César González, 2020)

3.1.2

ANÁLISIS INDIVIDUAL CASA-MUSEO

SALVADOR DALÍ

3.1.2. Análisis individual sobre la Casa museo Salvador Dalí

La Casa Museo de Salvador Dalí se sitúa en el entorno rural de la localidad Catalana de Cadaques, en Portlligat, próxima a Figueras.

Dalí y Gala, en 1930, se instalan en una pequeña barraca de pescadores, situada en Portlligat. Durante los siguientes cuarenta años van comprando sucesivas barracas, según su economía se lo va permitiendo, convirtiéndola en el lugar donde viviría y trabajaría habitualmente, aislado de todo contacto con la civilización y atraído por el paisaje y la luz.

En 1982, tras la muerte de Gala, se traslada al Castillo de Púbol.

Tras la muerte de Salvador Dalí la Casa-Museo de Portlligat pasa a formar parte del legado del Estado Español, nombrado heredero universal por voluntad de Salvador Dalí, permaneciendo cerrada hasta que la Dirección General del Patrimonio del Ministerio de Economía y Hacienda acometió la restauración, bajo la dirección del equipo de arquitectos dirigidos por Oriol Clos, para facilitar la visita. El 17 de septiembre de 1997 la Casa-Museo se abre bajo la gestión de la Fundación Gala-Salvador Dalí (Pitxot & Aguer, 2008).



Fig. 95 - Situación de la Casa Museo en Cadaques.



Fig. 96 - Implantación de la Casa Museo en Portlligat.



Fig. 97 - Vista de la casa museo desde la playa.



Fig. 98 - *Pierrot tocando la guitarra*, (1925).



Fig. 99 - *Muchacha en la ventana*, (1925).



Fig. 100 - *Figura sobre las rocas*, (1926).

Breve Biografía de Salvador Dalí:

Para realizar la biografía de Salvador Dalí se recurre, principalmente, a la fuente documental aportada por la Fundació Gala-Salvador Dalí.

Salvador Dalí nace en 1904 en el seno de una familia burguesa acomodada, su padre era notario y su madre aficionada a los pájaros.

Desde muy temprano se interesa por la pintura, ya a los doce años descubre el estilo impresionista. A los catorce años conoce el arte de Picasso y se hace cubista, y a los quince años participa en una exposición colectiva en los salones de la Societat de Concerts, en el Teatro Municipal de Figueres (futuro Teatro-Museo Dalí) (Fundació Gala-Salvador Dalí). Se convierte en editor de la revista *Stadium*, donde dibuja brillantes pastiches para la sección titulada "Los grandes maestros de la Pintura".

En febrero de 1921 muere su madre. Al año siguiente su padre se casa con Catalina Domènech Ferrés, hermana de la fallecida (Fundació Gala-Salvador Dalí).

Ese mismo año ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Instalado en la residencia de estudiantes, se hace amigo del poeta granadino Federico García Lorca y del futuro cineasta surrealista Luis Buñuel.

En 1923 es expulsado durante un año de la Academia de Bellas Artes debido a manifestaciones producidas en contra de un profesor.

La primera exposición la realiza en las Galerías Dalmau de Barcelona, en 1925. Es su época de rechazo a la vanguardia y de búsqueda de una tradición pictórica, esencialmente italiana (Fundació Gala-Salvador Dalí). En esta época encontraba sus referencias en el cubismo y las corrientes realistas, con cuadros como "*Muchacha en la ventana*" (1925) o su primera "*Cesta de pan*" (1926).

En 1926 Participa en varias exposiciones en Madrid y Barcelona.

Realiza su primer viaje a París, en compañía de su tía y de su hermana, ciudad en la que conoce a Picasso y visita el Museo del Louvre. Es expulsado definitivamente de la Escuela de Bellas Artes de Madrid por declarar incompetente al Tribunal que tiene que examinarlo. Regresa de nuevo a Figueres y se dedica intensamente a pintar (Fundació Gala-Salvador Dalí).

En 1927 se celebra su segunda exposición individual en las Galeries Dalmau de Barcelona y participa en el "II Saló de Tardor" de la Sala Parés de la misma ciudad. En las obras presentadas se pueden observar las primeras influencias claras del surrealismo (Fundació Gala-Salvador Dalí).

En 1929 realiza junto con Luis Buñuel un cortometraje llamado *Un perro andaluz*, siendo denominado como la primera película del Surrealismo, y obteniendo una gran crítica.

Viaja de nuevo a París y a través de Joan Miró entra en contacto con el grupo de los surrealistas encabezado por André Breton (Fundació Gala-Salvador Dalí).

También expone en la Galería Goemans obteniendo un gran éxito. Ese mismo verano conoce a Gala, la que sería su musa y mujer hasta su muerte, gozando por primera vez de las mieles del erotismo. Es la época en la que pinta "*Adecuación del deseo*", "*Placeres iluminados*", "*El juego lúgubre*" y "*El gran masturbador*" (1929).

En 1930 el padre de Dalí rompe relaciones con su hijo por el alboroto que genera la relación amorosa de Dalí, ya que Gala era una persona separada. Sin embargo esa situación no parece afectar en exceso al joven artista, o quizá sí, pero es en esta época cuando Dalí realiza lo mejor de su producción artística, como el cuadro "*La persistencia de la memoria*" (1931).

Dalí halla su propio estilo, su particular lenguaje y forma de expresión que le acompañarán siempre y, aunque vaya cambiando y evolucionando, será, en el fondo, el que le define tan bien.



Fig. 101 - El juego lúgubre, (1929).



Fig. 102 - El gran masturbador, (1929).



Fig. 103 - La persistencia de la memoria, (1931).



Fig. 104 - Busto de mujer retrospectivo, (1933).

Una mezcla de vanguardia y tradición. Dalí está integrado completamente en el surrealismo y empieza su consagración como pintor (Fundació Gala-Salvador Dalí).

Sus mejores cuadros son el fruto de la aplicación del llamado "método paranoico-crítico" definido por Dalí como "un sistema espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes" sacando a la luz los aspectos más oscuros del erotismo, sus fantasías, sus deseos, angustias y obsesiones. Este proceso artístico permanece ligado a Dalí durante toda su vida considerándose como una de las mayores contribuciones al Surrealismo (Weyers, 2006). Dalí expone la teoría que aplica en sus obras sobre lo "blando" y lo "duro".

Es en 1931 cuando surgen los primeros "*objetos surrealistas con una función simbólica*" (Weyers, 2006, p. 30) tal como Dalí los designaba, donde la composición de objetos cotidianos, sirven con el fin de representar sueños, ideas del subconsciente y de la locura (Weyers, 2006). Los primeros artistas en lanzar estos objetos son Dalí y Breton.

En 1934 viaja por primera vez a Estados Unidos.

Cuando en 1936 estalla la Guerra Civil en España, Dalí se encuentra en Londres, siendo consciente de que no podrá regresar a Portlligat, debido a la situación política (Dalí mostrara su apoyo a los republicanos) se exilia en el extranjero. Según el bando de Franco se va haciendo claro vencedor, Dalí cambia de opinión, reconociendo su apoyo al general Franco, con el fin de poder volver algún día a su pueblo natal.

El 17 de enero de 1938 se inaugura en la Galerie Beaux-Arts de París la "Exposition Internationale du Surréalisme", organizada por André Breton y Paul Éluard. En la entrada de la galería se expone el *Taxi luvioso* de Salvador Dalí. Dalí visita en Londres a Sigmund Freud (Fundació Gala-Salvador Dalí).

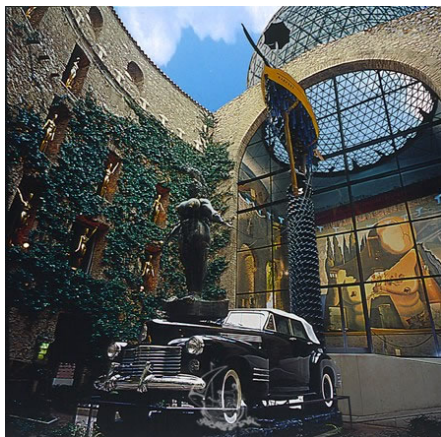


Fig. 105 - Taxi luvioso, Teatro-Museo Dalí de Figueres.

En 1940 parte para América, en un exilio de ocho años. Tiene que esperar hasta 1948 para poder

regresar a España, fijando su residencia de nuevo, en Portlligat.

En 1941 se produce la exposición Dalí-Miró en el MOMA de Nueva York (Descharnes & Néret, 2019).

Dalí en 1946, en colaboración con Walt Disney, dibuja varios bocetos para una película de dibujos animados. Para Alfred Hitchcock diseña los decorados de la película *Recuerda (Spellbound)* (Descharnes & Néret, 2019).

En 1948 publica *50 secretos mágicos para pintar* (Fundació Gala-Salvador Dalí). Dalí regresa a España.

A finales de la década de los cuarenta empieza su etapa mística y nuclear, cuyo corpus expone en su *Manifiesto Místico*, caracterizado por el tratamiento de temas religiosos y de aquellos relacionados con los avances científicos de la época, mostrándose especialmente interesado por los progresos relacionados con la fusión y la fisión nucleares. En sus creaciones de este periodo podemos observar cómo el lanzamiento de la bomba atómica y sus efectos influyen en su creación (Fundació Gala-Salvador Dalí).

En septiembre de 1950 fallece su padre.

En agosto de 1958 tiene lugar el enlace matrimonial entre Dalí y Gala, en la más estricta intimidad.

En 1961 comienza a gestarse la idea del Teatro-Museo Dalí (Fundació Gala-Salvador Dalí). Figueres le homenajea.

Se le concede en 1964 la Gran Cruz de Isabel la Católica (Fundació Gala-Salvador Dalí), máxima distinción española.



Fig. 106 - Teatro-Museo Dalí.



Fig. 107 - Torre Galatea.



Fig. 108 - Cúpula Teatro-Museo.



Fig. 109 - *Casa-Museo Castillo Gala, Púbol.*

En 1969 Compra el castillo de Púbol que decora para Gala. En las décadas de 1960 y 1970 aumenta el interés del pintor por la ciencia y la holografía, que le ofrecen nuevas perspectivas en su constante búsqueda del dominio de las imágenes tridimensionales.

Dalí estudia y utiliza las posibilidades de los nuevos descubrimientos científicos, sobre todo aquellos relacionados con la tercera dimensión. Se interesa por todos los procedimientos encaminados a ofrecer al espectador la impresión de plasticidad y espacio; con la tercera dimensión aspira a acceder a la cuarta, es decir, a la inmortalidad (Fundació Gala-Salvador Dalí).



Fig. 110 - *Lápida de Salvador Dalí, sin inscripción, en el Teatro-Museo de Dalí.*

En 1970 tiene lugar el anuncio para la creación del Teatro-Museo de Figueres, en la que muestra al público la tela central del techo del Palacio del Viento y expone el esbozo completo. A partir de este momento y hasta su apertura, Dalí emplea todo su tiempo y esfuerzo en lo que sería su gran obra.

En 1974 es inaugurado el Teatro-Museo Dalí de Figueres.

En 1982 fallece Gala en Portlligat. Desde ese momento, Dalí se instala en el castillo de Púbol, que le había regalado a Gala (Descharnes & Néret, 2019).

En 1984 Dalí sufre graves quemaduras en un incendio que se produce en su habitación, en el castillo de Púbol (Descharnes & Néret, 2019). Se traslada a la Torre Galatea, que pasará a ser su residencia habitual hasta el fin de sus días.

En 1989 fallece Dalí en la Torre Galatea, perteneciente al Teatro-Museo Dalí de Figueres.

Su cuerpo reposa en la cripta del Teatro-Museo.

3.1.2.1. El Volumen, conexiones entre la obra de Dalí y la casa museo

Para realizar el análisis del volumen en busca de referencias que vinculen la arquitectura con el arte, en el caso de Dalí, se recurre a analizar la obra pictórica. Se es consciente de que la pintura no tiene tercera dimensión, pero dada la elaborada técnica del pintor y su dominio sobre la perspectiva, se analizará los objetos pictóricos como si fuesen volúmenes.

El volumen de la casa-museo de Portlligat va sufriendo alteraciones, según se le van adicionando nuevas partes que van constituyendo la casa-taller final. Dalí comenta sobre este proceso:

Nuestra casa ha crecido exactamente como una verdadera estructura biológica, por brotes celulares. A cada nuevo impulso de nuestra vida le correspondía una nueva célula, una habitación. El núcleo lo formó el delirio paranoico de Lidia, quien nos obsequió con la primera célula (Pitxot & Aguer, 2008, p. 14).

En esta cita, el artista, relaciona la evolución de la casa-museo con dos partes importantes en la evolución de su obra. Por un lado hace alusión a la estructura biológica, vinculando la evolución del volumen con su proceso creativo *Mística nuclear* (1948-1958). Por otro lado, la relaciona con el "método paranoico-crítico" que le acompañará durante todo su proceso creativo, ya que la disposición final de la casa-taller es laberíntica, enredada y confusa, pero también sorprendente (Pitxot & Aguer, 2008).



Fig. 111 - Conjunto de casas de pescadores en Portlligat antes de la intervención de Salvador Dalí (1930).

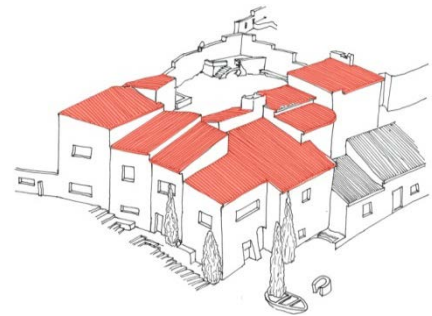


Fig. 112 - Boceto de Casa-Museo Salvador Dalí Portlligat-Cadaques.



Fig. 113 - Acceso a la Casa-Museo Salvador Dalí Portlligat-Cadaques, con el pozo y la barca con el ciprés.



Fig. 114 - Retrato de Gala con dos costillas de cordero en equilibrio sobre su hombro, (1933).

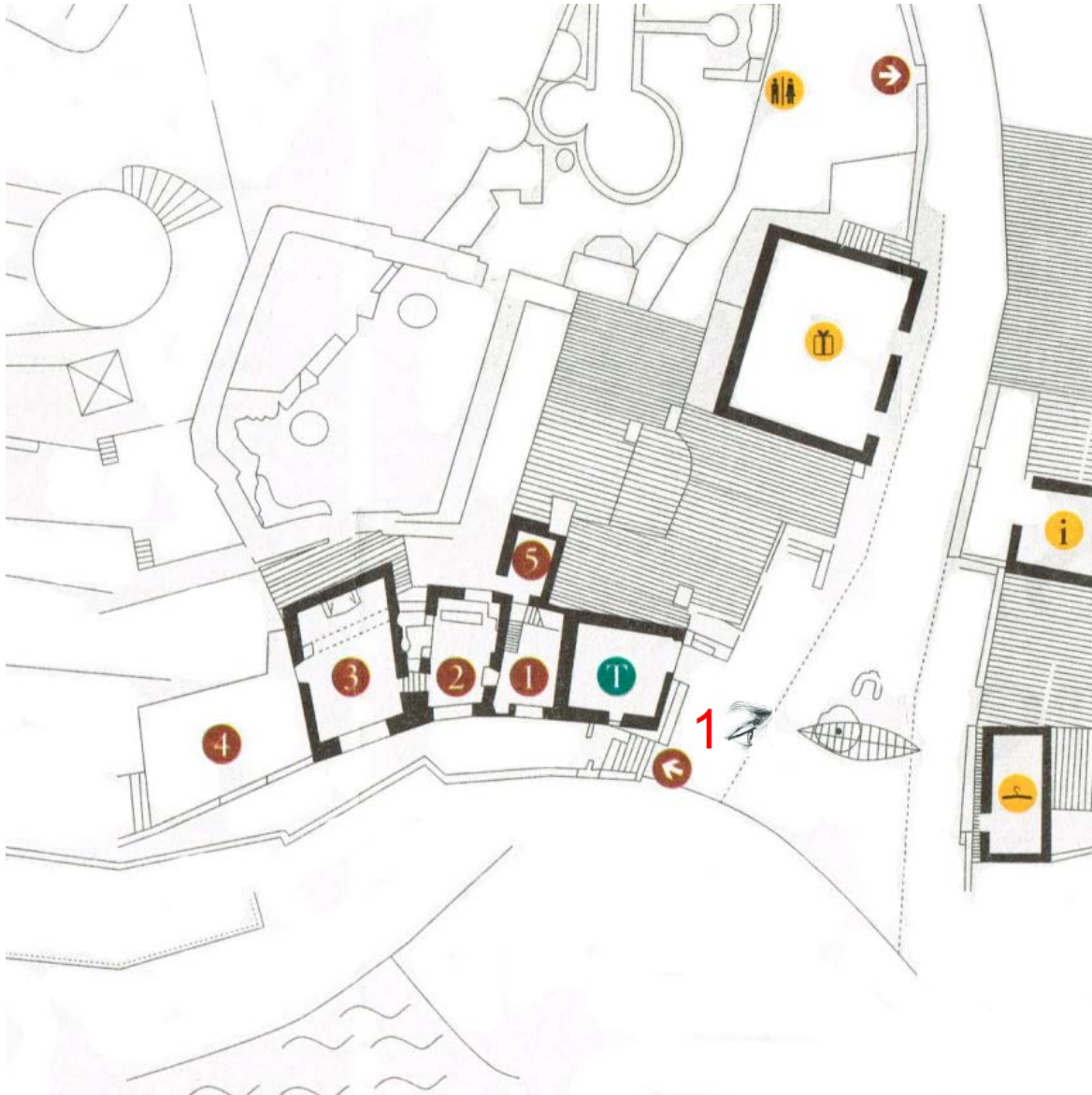


Fig. 115 - Planta Baja de Casa-Museo Salvador Dalí-Portlligat. S/E

T- Taquilla, 1- Vestíbulo del Oso, 2- Comedor, 3- Biblioteca, 4- Terraza, 5- Office

1 Vista desde donde Dalí pintó: *Retrato de Gala con dos costillas de cordero en equilibrio sobre su hombro*, en 1933, con el pozo y la casa del reloj (Ver fig. 114).



Fig. 116 - Planta Alta de Casa-Museo Salvador Dalí-Portlligat. S/E

6- Habitación de los modelos, 7- Taller, 8- Sala amarilla, 9- Sala de los pájaros, 10- Dormitorio, 11- Tocador de Gala, 12- Habitación de los armarios, 13- Sala oval, 14- Comedor de verano, 15- Palomar, 16- Torre de las ollas, 17- Cristo de los escombros, 18- Olivar, 19- Patio, 20- Piscina y templete, i- Sala audiovisual.

2

En la Sala Amarilla Dalí realizó la obra estereoscópica: *Dalí de espaldas pintando a Gala vista de espaldas eternizada por seis corneas virtuales provisionalmente reflejadas en seis espejos verdaderos*, entre 1972-1973, pintándose a el mismo junto a Gala en dicha Sala (Ver fig. 139).



Fig. 117 - Pasillo en la Casa-Museo Salvador Dalí Portlligat-Cadaques.



Fig. 118 - Casa-Museo Salvador Dalí Portlligat-Cadaques.



Fig. 119 - Estudio para el telón de fondo de "Tristán Loco", Acto II, (1944).



Fig. 120 - La isla de los muertos, (1880) Arnold Böcklin.

El volumen de la casa museo comparte referencias arquitectónicas con los sistemas tradicionales del entorno. Se mantienen los muros de piedra en paramentos con acabados de mortero de cal, dotando la construcción del característico color blanco, típico de las construcciones vernáculas del entorno.

Esta característica del volumen se repite en la obra pictórica de Salvador Dalí, reflejándose en algunas de sus obras, incluso pintando algún escenario de la propia casa museo, o de su entorno, como sucede en *"Retrato de Gala llevando dos costillas de cordero en equilibrio sobre su hombro"*. El escenario de esta pintura muestra el espacio exterior donde se encuentra el pozo y la vivienda adosada a la casa del reloj. El conjunto de volúmenes diseñado por Dalí para la casa taller, es una estructura laberíntica, que a partir del primer volumen de origen, el Vestíbulo del Oso, se dispersa y enrosca en una sucesión de espacios encadenados por pasos estrechos, pequeños desniveles y recorridos sin salida. Todas las estancias cuentan con aberturas de formas y proporciones diferentes que vinculan la casa museo con la bahía de Portlligat. Al mismo tiempo, captan la luz que tanto atrajo al artista (Fundació Gala - Salvador Dalí).

La propia Casa-Museo se podría interpretar como una obra de Dalí, una obra surrealista, donde la parte exterior del volumen, se relaciona con los sistemas tradicionales constructivos, sería la parte anclada a la realidad, la parte "dura", relacionada con el entorno de Cabo de Creus y sus acantilados. El espacio interior es la parte surrealista, la parte "blanda" de la obra, que transmite la sensación laberíntica, dispersa y enroscada.

El conjunto volumétrico se puede relacionar con la serie de cinco cuadros pintados por Arnold Böcklin *"La isla de los muertos"* (1880). Salvador Dalí encontraba inspiración en otros pintores, y este cuadro era una obsesión para el (Descharnes & Néret, 2019). siendo muy recurrido para el artista.

El mar, los acantilados, los cipreses, dos figuras y la construcción vernácula enredada y laberíntica participa en los tres escenarios: la casa museo, "*La isla de los muertos*" de Arnold Böcklin y su obra "*Estudio para el telón de fondo de 'Tristán Loco' Acto II*".

El vaciado realizado en la imagen figurativa, como acceso o puerta entre dos espacios, en la obra pictórica "*Proyecto para «Laberinto»*" (ver fig. 124) pintada por Dalí en 1941, sirve de inspiración, cuando se realiza entre 1949 y 1950 el nuevo taller de trabajo de la Casa-Museo. La puerta mantiene la forma de triángulo isósceles truncado (Pitxot & Aguer, 2008), vinculando la obra con el taller.

La obra artística de Dalí es muy rica en simbología, hasta el punto de que Enric Bou la recogió en el libro "*Dalíccionario: objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí*" (2004). Alguno de estos elementos se encuentran en la Casa-Museo participando en el conjunto museístico, como las horquillas símbolo de muerte y resurrección, y el huevo instalados en el palomar; el huevo con la cascara rota como símbolo de nacimiento del hombre nuevo; o el barco con el ciprés en su interior relacionando el ciprés con el palo, árbol o mástil que soporta la vela del barco.



Fig. 121 - Taller, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques (n.d.).



Fig. 122 - Palomar, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques.



Fig. 123 - Barca con ciprés y Casa del Reloj, Casa-Museo de Salvador Dalí.



Fig. 124 - Proyecto para "Laberinto", (1941).



Fig. 125 - Aparición de mi prima Carolineta en la playa de Roses.



Fig. 126 - *El desahucio del mueble-alimento*, (1934).



Fig. 127 - *Rostro de Mae West-Utilizable como apartamento surrealista*, (1934-1935).



Fig. 128 - *Recreación de Rostro de Mae West en el Teatro-Museo de Figueres*, (1974).



Fig. 129 - *Réplica del sofá labios utilizado en la Casa Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*.

3.1.2.2. Propiedades de la forma

La forma arquitectónica es el punto de contacto entre la masa y el espacio (Ching, F., 2015), para analizar las relaciones vinculantes de la forma de la obra artística (pictórica y escultórica) y la casa museo, se tendrán en cuenta las propiedades de la forma, como perfil, tamaño, color, textura, posición, orientación, inercia visual, ángulo de visión, distancia de separación con la forma y condiciones de iluminación (Ching, 2015).

Perfil

Dalí recurre en numerosas ocasiones, tanto en su obra pictórica como escultórica, a juegos con el perfil, entremezclado con llenos y vacíos.

En pinturas como "*El desahucio del mueble-alimento*" introduce la mesilla de noche en el paisaje de la playa de Portlligat como elemento surrealista, como un elemento de uso cotidiano extraído, posiblemente, de su propia casa. La primera mesilla tiene encima una botella, el perfil de la mesilla y la botella se repite en la puerta de la segunda mesilla, que aparece a una escala superior. A su vez, el perfil de esta segunda mesilla aparece en el cuerpo de la figura femenina en forma de vacío, en "blando", soportado por una horquilla, símbolo de muerte y resurrección (Pitxot & Aguer, 2005) para Dalí.

En la obra de "*Rostro de Mae West, utilizable como apartamento surrealista*", Dalí utiliza elementos decorativos de salón como un sofá, una chimenea, dos cuadros de vistas nebulosas impresionistas del Sena de París y una peluca. Empleando este mobiliario tridimensional, consigue una imagen bidimensional, utilizando el perfil de cada elemento y consiguiendo el juego óptico (Pitxot & Aguer, 2005) al ser visto por una lente de reducción.

Color

Gran parte de la obra de Dalí está relacionada directamente con los colores de Portlligat y Cabo de Creus. Mediante los momentos de observación y meditación en el entorno de Portlligat, Dalí comenta sobre Portlligat:

(...) es uno de los sitios más áridos, minerales y planetarios de la tierra. Las mañanas ofrecían una alegría salvaje y amarga, ferozmente analítica y estructural; los atardeceres eran con frecuencia morbosamente tristes, y los olivos, brillantes y animados en las mañanas, se metamorfoseaban en un gris inmóvil, como plomo. (...) en la tarde, muy a menudo, a causa de los islotes que hacen de Portlligat una especie de lago, el agua está tan tranquila que refleja los dramas del cielo crepuscular (Pitxot & Aguer, 2008, p. 13).

En la pintura de Dalí encontramos repetidamente el color aceituna, relacionado directamente con los olivos ubicados en la parcela y el entorno de la Casa-Museo. Entre estas obras se encuentran *"Objetos surrealistas indicadores de la memoria instantánea"*, *"Retrato de Gala llevando dos costillas en equilibrio sobre su hombro"* (ver fig. 114), *"Imagen ambivalente"*, *"Estudio para el telón de fondo de Tristán Loco, Acto II"* (ver fig. 119), o *"Cráneo atmosférico sodomizando a un piano de cola"* entre otras.

También extrae referencias de materiales como el pavimento de algunas estancias de la Casa-Museo, tales como la sala de los pájaros, la habitación de los armarios y el office, caracterizado por las baldosas de colores blancos y negros. Estas referencias las podemos localizar en obras como *"Metamorfosis de Narciso"*, *"Proyecto para destino"* o *"Cristo hipercúbico"* (Ver imágenes en página siguiente).



Fig. 130 - Olivar en la Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques.

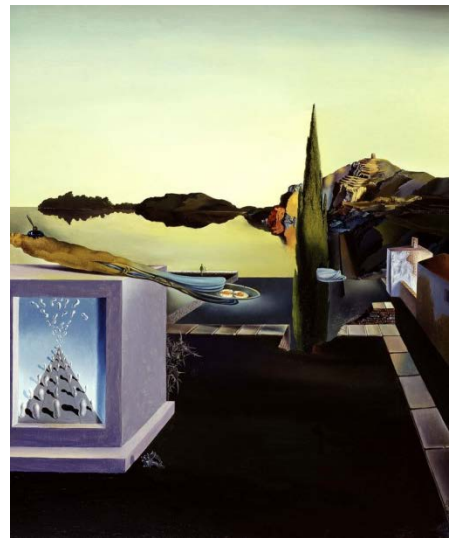


Fig. 131 - Objetos surrealistas indicadores de la memoria instantánea, (1932).



Fig. 132 - Imagen ambivalente, (1932).



Fig. 133 - Office, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques.



Fig. 136 - Habitación de los armarios, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques.



Fig. 134 - Proyecto para destino, (1946).



Fig. 137 - Sala de los pájaros, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques.



Fig. 135 - Cristo hipercúbico, (1954).



Fig. 138 - Metamorfosis de Narciso, (1937).

Todos los años se encalaban las rocas de las paredes en la terraza, palomar, comedor de verano, torre de las ollas, piscina y patio de las tazas de la Casa-Museo, aportando gran luminosidad. Se le daba el mismo trato al interior de la propia casa utilizando una fórmula daliniana, mezclando cal grasa con agua de macerar agaves se conseguía un tono azulado poco uniforme pero más duradero (Pitxot & Aguer, 2008). Este tono azulado aparece reflejado en el espejo de la obra *"Dalí de espaldas pintando a Gala vista de espaldas eternizada por seis córneas virtuales provisionalmente reflejadas en seis espejos verdaderos"* (Ver fig. 139), también en obras como *"Las sombras de la noche que cae"*, *"La memoria de la mujer-niña"* o *"Gala contemplando la aparición del príncipe Baltasar Carlos (Según «El príncipe Baltasar Carlos, a caballo» de Velázquez)"* donde las paredes adquieren ese tono azulado claro y poco uniforme, tomando referencias de la propia Casa y aplicándolas a su obra. El mismo tono aparece en los acantilados de la obra *"Las sombras de la noche que cae"*, donde aparentan estar encaladas e incluso adquieren una textura mas lisa.



Fig. 140 - Comedor encalado, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques.



Fig. 141 - Las sombras de la noche que cae. (1931).



Fig. 139 - Dalí de espaldas pintando a Gala vista de espaldas eternizada por seis córneas virtuales provisionalmente reflejadas en seis espejos verdaderos, (1972-1973).



Fig. 142 - Gala contemplando la aparición del príncipe Baltasar Carlos (según "El príncipe Baltasar Carlos, a caballo" de Velázquez), (1981).



Fig. 143 - Ventana en muro de patio, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques.



Fig. 144 - Ventana en la Sala Amarilla, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques.



Fig. 145 - Taller, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques.

Orientación

La Casa-Museo Salvador Dalí se abre principalmente a naciente, aprovechando los primeros rayos de sol y las vistas a la bahía de Portlligat, manteniendo vínculos con el mar Mediterráneo.

En parte de la obra daliniana la orientación tiene gran importancia, ya que Dalí representa escenarios de Cabo de Creus orientado a naciente, como en las obras *"La persistencia de la memoria"* (ver fig. 103), *"El desahucio del mueble-alimento"* (ver fig. 126), *"Estudio para el telón de fondo de Tristán Loco, Acto II"* (ver fig. 119) o *"Imagen ambivalente"* (ver fig. 132) aprovechando la luz crepuscular.

La misma orientación es utilizada en cuadros desde el interior de la vivienda, como en *"Pierrot tocando la guitarra"* (ver fig. 98), *"Muchacha en la ventana"* (ver fig. 99), o *"Dalí de espaldas pintando a Gala vista de espaldas eternizada por seis córneas virtuales provisionalmente reflejadas en seis espejos verdaderos"* (ver fig. 139) siendo esta última obra, una obra estereoscópica, realizada en la propia Casa-Museo de Salvador Dalí. El espejo que aparece en esta obra está colocado actualmente en la Sala Amarilla, con una inclinación adecuada, para que Dalí pudiese ver desde cama la luz del sol naciente (Pitxot & Aguer, 2008).

El taller de trabajo dispone de dos ventanas que iluminan el espacio, orientadas por el artista según sus necesidades. Por un lado, orienta una de las ventanas a naciente, para mantener el contacto visual con la bahía de Portlligat y Sa Farmera (lugares utilizados en su obra a menudo), por otro lado, orienta la otra ventana a norte para captar la mejor luz posible (Pitxot & Aguer, 2008) para realizar su trabajo.

Ángulo de visión

En el Olivar se sitúa la Torre de las Ollas. Esta estructura de planta circular funcionó como taller ocasional y escenario de diferentes actuaciones dalinianas. Actualmente funciona como sala audiovisual donde se proyectan audiovisuales sobre el artista (Pitxot & Aguer, 2008).

En la cubierta plana existen cuatro claraboyas que dan acceso a la luz cenital (Pitxot & Aguer, 2008) que ilumina el interior. Estos lucernarios también se utilizaron por Dalí para observar otro ángulo de visión a través de ellos, aplicándolo a la obra realizada en el techo del Palacio del Viento, en el Teatro-Museo Dalí. Gracias a los vidrios pudo pintar las plantas de los pies en perspectiva con vista de topo (Ver fig. 146).

En la Sala Amarilla, como se comentó en el punto anterior, está colocado el espejo utilizado por Dalí en la obra *"Dalí de espaldas pintando a Gala vista de espaldas eternizada por seis córneas virtuales provisionalmente reflejadas en seis espejos verdaderos"* (ver fig. 139). Mediante la utilización del espejo empleado en la obra, se modifica el ángulo de visión para poder pintarse a sí mismo de espaldas; pero también vincula el espejo y el ángulo de visión para poder ver el amanecer desde cama (Pitxot & Aguer, 2008) en la Casa-Museo (ver fig. 144 y fig. 149).



Fig. 146 - Pintura en el techo del Palacio del Viento, Teatro-Museo Dalí de Figueres.



Fig. 147 - Interior de la Torre de las Ollas, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques.



Fig. 148 - Exterior de la Torre de las Ollas, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques.

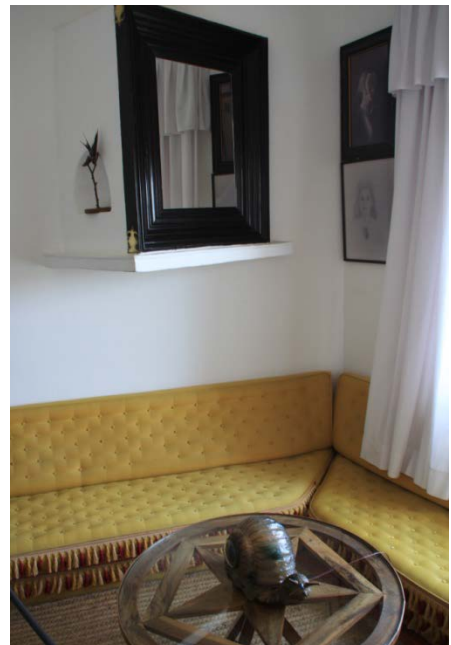


Fig. 149 - Espejo en la Sala Amarilla, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques.



Fig. 150 - Remordimiento, (1931).



Fig. 151 - En la orilla del mar, (1931).



Fig. 152 - Alba, (1930).

Condiciones de iluminación

Las condiciones de iluminación están relacionadas directamente con la orientación de la Casa-Museo, ya que para la iluminación de las estancias se tuvo en cuenta la orientación, con el fin de aprovechar al máximo la luz natural y las vistas.

La Casa-Museo se abre a naciente por las vistas a la bahía, pero también por la incidencia del sol o de la luna en el mar, tiñéndolo de negro profundo a verde pálido (Weyers, 2006) y por las diversas tonalidades del cielo, de esa luz tan especial (Pitxot & Aguer, 2008) reflejada en el mar, que cautivó a Dalí.

Por la proyección de las sombras en su obra se puede conocer si la obra se realiza al amanecer o al atardecer, según la posición de los objetos que forman la composición con respecto al mar o a las rocas de Cabo de Creus.

Todas estas características del lugar influyen en la trayectoria pictórica del artista, aprovechando la luz crepuscular en gran parte de sus obras.



(César González, 2020)

3.1.3

ANÁLISIS INDIVIDUAL CASA-MUSEO

VÍCTOR CORRAL

3.1.3. Análisis individual sobre la Casa museo Víctor Corral

La casa museo de Víctor Corral se sitúa en Baamonde, una parroquia del municipio de Begonte, en la provincia de Lugo.

La casa se construye piedra a piedra por el propio escultor en 1971, siguiendo el modelo del pazo gallego (Cazón, 1999), pero sin realizar proyecto de obra ni contratar los servicios de arquitecto. En la parcela no existía ninguna construcción previa, se parte de cero.

Desde el comienzo de la construcción de la Casa Museo hasta la actualidad, es el propio artista, el que hace de guía a los espectadores que se acercan para conocer su obra, añadiendo un plus al visitante, ya que conoce de primera mano las diferentes historias de cada una de las piezas. Al realizar la visita, el trato fue exquisito y cercano en todo momento por parte de Víctor Corral Castro.

La obra de Víctor Corral se puede catalogar como realista en su mayor parte, inspirándose en la naturaleza (Blanco, 1999), pero también realiza obras de arte abstracto.



Fig. 153 - Situación de la Casa Museo en Santiago de Baamonde.



Fig. 154 - Implantación de la Casa Museo en Santiago de Baamonde.



Fig. 155 - Vista de la casa museo desde el jardín.



Fig. 156 - Diseño realizado por Víctor Corral dos años antes de comenzar las obras de su Casa Museo.



Fig. 157 - Casa Museo Víctor Corral.



Fig. 158 - Iglesia parroquial de Santiago de Baamonde.



Fig. 159 - Capilla de la Virgen del Rosario, en el interior del castaño milenario.

Breve Biografía de Víctor Corral Castro:

Para realizar la biografía del escultor se recurre a textos de Alfonso Blanco Torrado¹ y Julia Badino Baamonde².

Víctor Corral Castro nace en 1937 en el seno de una familia numerosa, en la parroquia de Baamonde. Desde muy pequeño comienza a realizar grabados en losas de piedra, en madera e incluso en la cornamenta del ganado.

Estudia en la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña.

En 1960 estudia en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona.

En 1966 monta su taller como escultor en Barcelona. Cuenta ya con 26 obras, que muestra en su primera exposición individual en la Sala de Jaimes.

Emigra a Suiza en 1967, donde expone en Ginebra una treintena de sus obras (Novo, 1999). Realiza diversos trabajos fuera del arte para ganarse la vida como jardinero, cantero o enfermero en una residencia de ancianos. En este año regresa temporalmente a Barcelona para casarse con Etelvina Fernández.

Comienza la construcción de la Casa Museo en 1971, al mismo tiempo que colabora en la restauración de la Iglesia románica de Baamonde. Este mismo año realiza una capilla en el interior del castaño milenario, con capacidad para cuatro personas, situado en la parcela de la iglesia de Baamonde.

Acomodado en su casa museo, realiza más de veinte exposiciones individuales y colectivas. Crea más de 2000 obras artísticas (Novo, 1999), realizadas en materiales como la madera, granito del entorno, mármol, bronce y marfil.

¹ Alfonso Blanco Torrado es sacerdote y coordinador de la Asociación Xermolos. Conocedor de la vida y obra de Víctor Corral Castro.

² Julia Badino Baamonde, es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid.

3.1.3.1. El Volumen, conexiones entre la obra de Víctor Corral y la casa museo

El volumen de la casa museo comparte referencias arquitectónicas con los sistemas tradicionales del entorno, concretamente con el tipo de casa rural de la comarca (Blanco, 1999). Pero también comparte referencias con el arte desarrollado por Víctor Corral, como a continuación se va a analizar.

Antes de realizar el análisis de la casa museo, se tiene que tener en cuenta que es un espacio habitado por el artista y su familia. Por lo tanto, dispone de espacios privados que conviven con los espacios públicos en el mismo volumen.

Víctor Corral permite el acceso libre y gratuito en la parcela donde expone su obra de exterior. Sin embargo, sí que tiene normas a la hora de realizar la visita al interior de su casa museo.

Preservando el derecho a su intimidad, no permite realizar fotografías en el interior; y no se permite el acceso al espacio destinado a vivienda. Esta situación provoca una falta de información en cuanto a la forma de habitar la casa. Por otro lado forma parte de su derecho, el cuidar su intimidad. Dado el conflicto entre los espacios público y privado, el análisis entre la arquitectura y el arte se verá comprometido en algunos apartados de la investigación, por la imposibilidad de acceder a las fuentes documentales y de observación.

También se debe mencionar, que las visitas realizadas a la casa museo, son acompañadas en todo momento por el artista, aportando toda la información referente a su obra.



1- Acceso peatonal a la vivienda 2- Espacio expositivo 3- Taller 4- Capilla 5- Palomar

Fig. 160 - Planta baja de Casa-Museo Víctor Corral. S/E



Fig. 161 - Planta alta de Casa-Museo Víctor Corral. Se desconoce la distribución por estar cerrado al público, ya que se trata de un espacio privado. S/E

En la parcela se sitúan tres volúmenes que forman parte del espacio museístico, la casa museo, la capilla y el palomar.

El volumen principal está situado en la parte más elevada de la parcela, arrimado al muro de cierre y orientado a sur. Está constituido por dos espacios expositivos, con el taller de trabajo separándolos, situados en la planta baja. La planta alta está destinada a vivienda en su totalidad, con acceso por el exterior.

Del volumen, destaca la fachada principal sobre el resto de fachadas, asumiendo todo el protagonismo y recibiendo las referencias típicas de las casas rurales de la comarca.

La capilla se sitúa a la izquierda del volumen principal, a una distancia de similar a la medida de la fachada de la capilla. Aunque es visitable, tampoco se pueden hacer fotografías en su interior. En la fachada principal recae todo el valor arquitectónico, al igual que ocurre en la casa museo.

Los dos volúmenes son trabajados, tal como elabora los relieves en sus esculturas, centrándose en un sólo punto de vista.

El palomar, sin embargo, es para ser visto en todo su perímetro, como una obra de bulto redondo. Se sitúa relativamente alejado de los otros dos volúmenes, en una posición del terreno de cota inferior.



Fig. 162 - Vista de la capilla y la Casa-Museo Víctor Corral.



Fig. 163 - Vista del palomar.



Fig. 164 - Grabado Árbol Genealógico.



Fig. 165 - Puerta de acceso a la Casa Museo Víctor Corral.



Fig. 166 - Santiago Apóstol tallado en el esquinale de la fachada en la casa museo (1978).



Fig. 167 - La luz (2000).

3.1.3.2. Propiedades de la forma

La forma arquitectónica es el punto de contacto entre la masa y el espacio (Ching, 2015), para analizar las relaciones vinculantes de la forma de la obra artística (pictórica y escultórica) y la casa museo, se tendrán en cuenta las propiedades de la forma, como perfil, tamaño, color, textura, posición, orientación, inercia visual, ángulo de visión, distancia de separación con la forma y condiciones de iluminación (Ching, 2015), siempre que existiese algún tipo de relación:

Color

Para realizar la investigación que relaciona el color entre la obra artística y la casa museo, se debe de tener en cuenta que comparten algunos materiales para la ejecución de las obras. Esta relación facilita el vínculo de conexión, ya que en el caso de la piedra picada a mano, extraída de la misma cantera, aporta el mismo color en ambos casos. Igualmente ocurre con la madera.

Textura

Los materiales empleados por el escultor en su obra artística, coinciden, en parte, con los empleados para realizar la casa museo, tal como ocurre con el color. Estos materiales son la madera y el granito del entorno (Novo, 1999).

A la hora de trabajar estos materiales, Víctor Corral lo hace tal cual se hacía tradicionalmente por los ebanistas para tallar la madera, o los canteros del entorno para trabajar el granito, desbastando el material para extraer la pieza escultórica. Las texturas de las obras escultóricas y arquitectónicas comparten las marcas del proceso de la elaboración, a través del cincel y la gubia, dejando superficies elaboradas (Pérez Baamonde³, 1999) en contraste con zonas rugosas o toscas.

³ Eduardo Pérez Baamonde es profesor de dibujo en el Instituto de Sanxenxo. Cursó estudios de Historia del arte, de Museología y de Artes y Oficios.

En la fachada de la casa museo coexisten piedras labradas y en muchas ocasiones talladas, con paramentos de mampostería de pizarra. Se debe de recordar que él mismo participó en la construcción de la casa museo y talló las piezas que ornamentan la fachada.

Las herramientas utilizadas por el artista durante su carrera laboral, las emplea finalmente, en unas esculturas cargadas de valor patrimonial inmaterial. En estas piezas queda registrado el uso de las herramientas tanto para construcción, como para desarrollar sus esculturas.

Posición

La Casa Museo, como ya se comentó anteriormente, se sitúa en la parte elevada de la parcela. El paralelepípedo rectangular que contiene el volumen de la casa museo, se asienta sobre el terreno en posición horizontal o de descanso. Igualmente sucede con la obra escultórica "Eva", donde el paralelepípedo se asienta en la charca, colocado sobre el plano horizontal, compartiendo la posición de descanso con la casa museo.

Ángulo de visión

Gran parte de la obra de Víctor Corral son tallas en relieve realizadas en diversos materiales, tales como el granito, la pizarra o la madera.

En la fachada principal de su casa museo se encuentran relieves con distintos motivos naturales y religiosos. Estos relieves ornamentan la fachada, para ser vistos desde un único ángulo de visión. Al igual que con los relieves, sucede lo mismo con la fachada principal, que adquiere todo el protagonismo volumétrico para ser observada con un único ángulo de visión, como si de un relieve se tratara.



Fig. 168 - Eva en la fuente (1978).



Fig. 169 - Eva y Casa Museo Víctor Corral.



Fig. 170 - Capilla y Casa Museo Víctor Corral.



Fig. 171 - Herramientas de Víctor Corral.

3.2

ANÁLISIS COMPARATIVO

3.2. Análisis comparativo

Una vez realizado el análisis individual, se procederá a comparar los resultados entre los tres casos de estudio. Pero antes de adentrarnos en las referencias semejantes entre los estudios de caso, cabe realizar el estudio comparativo entre las distintas relaciones establecidas entre artista y arquitecto en cada caso de estudio.

En la Fundación Museo de Jorge Oteiza existió vínculo laboral entre el artista y el arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza, quien desarrolló el proyecto de la vivienda, el taller y posteriormente el museo.

Sin embargo en los casos de Salvador Dalí y Víctor Corral no existe ningún tipo de relación entre los artistas y el arquitecto para realizar el proyecto de sendas casa- museo. Son ellos mismos los encargados de diseñar el volumen y los espacios de la vivienda y taller.

En el caso de la Casa-Museo Salvador Dalí, si que sufre una restauración, tras la muerte del artista, desarrollada por el equipo del arquitecto Oriol Clos, una vez que pasa a formar parte del legado del Estado Español.

La Casa Museo de Víctor Corral también se debería someter a una remodelación con el fin de adaptarse a las necesidades museísticas, incrementando espacios de uso público, tales como aseos, un espacio de recepción, accesos adaptados etc.

El Volumen, conexiones entre la obra artística y la casa museo

Volumen	Jorge Oteiza	Salvador Dalí	Víctor Corral
Referencias arquitectónicas tradicionales	Si	Si	Si
Preexistencia en ruinas	Si	Si	No
Arte y Arquitectura de bulto redondo	Si	Si, con matices	Si, con matices
Arte y Arquitectura en relieve	No	No	Si
Existe relación entre la obra artística y la casa museo	Si	Si	Si

Fig. 172 - Cuadro de referencias vinculadas al volumen.

Para comenzar con el análisis comparativo del volumen, se debe tener en cuenta que las tres casas museo parten de referencias arquitectónicas tradicionales del entorno donde se localizan.

En los casos de Jorge Oteiza y Salvador Dalí se rehabilitan unas ruinas que darán lugar a la vivienda y taller. Ambas edificaciones son realizadas mediante las técnicas constructivas tradicionales, manteniendo el uso de vivienda y añadiendo el espacio de taller, como uso nuevo. En la casa museo de Dalí, tras la rehabilitación realizada por el artista, se le da un uso completamente nuevo, ya que anteriormente era una barraca de pescadores, donde guardaban los utensilios de pesca.

Aunque Víctor Corral realiza su casa museo partiendo de la tipología de Pazo Gallego, su obra parte de cero, no existía ninguna edificación previa, ninguna ruina ni espacio habitado anteriormente.

Las casas museo de Oteiza y Dalí son reflejo de sus respectivas obras, trabajando el volumen como una pieza de bulto redondo, para ser contemplada desde todas sus caras. La casa museo de Corral por el contrario, solo se trabaja y ornamenta la fachada principal, tal y como si fuese uno de sus relieves, que solo pueden ser observados desde un único punto.

Para realizar el volumen de la casa taller, Oteiza recurre a la sencillez con el fin de no eclipsar la obra de Oteiza, creando un cubo como contenedor de la obra. Este cubo se relaciona con una parte del estudio realizado por Oteiza, sus "cajas metafísicas".

Dalí se inspira en el cuadro de Arnold Böcklin "La isla de los muertos" para crear el volumen de su casa taller, y para coger referencias para aplicar a su obra artística. También utiliza su "método paranoico-crítico" que marcó las bases del surrealismo.

Para realizar el volumen de la casa museo, Corral recurre a las construcciones típicas del entorno, ornamentada con piezas inspiradas en motivos naturales, humanos y religiosos, temas que marcarán su proceso creativo.

Los tres artistas recurren a temáticas completamente distintas para realizar su espacio habitacional y de trabajo, sin embargo, los tres comparten la relación entre su obra artística y su casa museo.

Propiedades de la forma

Para analizar las relaciones vinculantes de la forma de la obra artística (pictórica y escultórica) y la casa museo, se tuvieron en cuenta las propiedades de la forma, como perfil, tamaño, color, textura, posición, orientación, inercia visual, ángulo de visión, distancia de separación con la forma y condiciones de iluminación (Ching, 2015). Aunque en cada caso de estudio se vinculaban unas propiedades u otras. A continuación se realizará el estudio comparativo entre las propiedades recuperadas de la casa museo de cada artista:

Perfil

De los tres casos de estudio realizados, en el único que se encuentran referencias que vinculan la obra y la casa museo con las propiedades del perfil, se encuentran en la casa museo de Dalí. El artista utiliza estas propiedades de la forma para crear una imagen bidimensionales partiendo de la acumulación de piezas tridimensionales y una vista a través de una lente de reducción. Como ejemplo se analizó la obra de *"Rostro de Mae West, utilizable como apartamento surrealista"*.

Tamaño

De los estudios de caso realizados en esta disertación, las propiedades de la forma aplicadas en el tamaño, no tienen relevancia en cuanto a vincular la arquitectura con la obra artística. Sin embargo Dalí trabaja en algunas de sus obras con las propiedades del tamaño. Utiliza diferentes tamaños en la misma obra pictórica para potenciar

Perfil	Jorge Oteiza	Salvador Dalí	Víctor Corral
Recreación de imágenes bidimensionales partiendo de acumulación de objetos tridimensionales, utilizando lente de reducción	No	Sí	No

Fig. 173 - Cuadro de propiedades formales relacionadas con el perfil.

la profundidad, o para exagerar simbologías, tal y como hizo en el cuadro *"El juego lúgubre"*.

Color

Al realizar los estudios individuales sobre las propiedades de la forma relacionadas con el color, se observa que los tres artistas se empapan de los colores de su entorno para aplicarlos a su obra y a su espacio habitacional y de trabajo.

Tanto Oteiza como Corral, se sirven del entorno y de los materiales que este les ofrece para vincular su obra con la arquitectura. En el estudio de caso sobre la obra de Oteiza, el artista recurre a morteros teñidos en parte de su obra, y Oiza utiliza el mortero teñido en color rojizo para realizar la caja de hormigón que contiene el legado de Oteiza, creando una relación entre la arcilla del entorno, la arquitectura y el arte.

La madera o la piedra, trabajada sobre todo por Corral, aplicada en el arte o en la arquitectura mediante técnicas artesanas, aporta los mismos colores propios de la naturaleza del material, manteniendo la conexión entre la arquitectura y el arte.

En cuanto al color como propiedad de la forma, fue Dalí quien más profundizó en el tema. No sólo relaciona el entorno de Cabo de Creus y Portlligat, frecuentemente utilizados en su obra pictórica, con los colores de las rocas en los acantilados, del mar Mediterráneo o del cielo; también extrae los colores de los olivos de su parcela, los colores del crepúsculo, o incluso aplica colores de pavimentos de su propia vivienda en su obra. Su dominio sobre el color es tal, que utiliza en sus trabajos artísticos, un color azulado claro y poco uniforme, utilizado para encalar el interior de la vivienda, realizado con una fórmula daliniana.

En el estudio de caso de Dalí con el color, la relación entre arte y arquitectura es recíproca, ya que las dos se nutren una de la otra.

Color	Jorge Oteiza	Salvador Dalí	Víctor Corral
Materiales del entorno: Piedra, Madera o Arcilla	Si	No	Si
Referencias del entorno: Acantilados, Mar, Cielo	No	Si	No
Referencias de la Casa Museo: Pavimentos, Encalados	No	Si	No

Fig. 174 - Cuadro de propiedades formales relacionadas con el color.

Textura

A la hora de realizar el estudio comparativo en cuanto a la textura de las formas artísticas y arquitectónicas, se debe considerar que están estrechamente relacionadas con el material a utilizar.

En el caso de Oteiza, cuando utiliza las chapas metálicas para su estudio de las "*cajas metafísicas*", el propio material define la textura de la obra. Lo mismo ocurre cuando Oiza proyecta los lucernarios en el mismo material metálico. Sin embargo, cuando trabaja el mármol o la piedra, este material le permite aplicar diferentes texturas desde pulido a tosco, poniendo a su disposición un abanico de posibilidades. Las distintas posibilidades que ofrece el material se aplican tanto en el arte de Oteiza como en la arquitectura de la Fundación, recurriendo a acabados toscos en las zonas exteriores y pulidos en los espacios interiores.

El arte desarrollado por Corral se relaciona con las técnicas artesanas de trabajo, aplicadas también, en la arquitectura de la casa museo en la cual participó activamente. Por eso los materiales empleados, piedra y madera, aportan las texturas propias del material variando entre liso y tosco.

La obra de Dalí es principalmente pictórica, y su obra escultórica se produce, normalmente, por acumulación de objetos, por lo que la relación entre la textura de su obra y de la casa museo carecen de relación.

Posición

En el análisis individual de cada estudio de caso, en cuanto a la posición de los volúmenes de las casas museos con los terrenos en los que se asientan cada una de ellas, no se obtuvieron unos resultados claros sobre la relación de la posición entre la arquitectura y el arte. Sin embargo, sí que comparten los volúmenes de los tres estudios de caso, su posición en horizontal, acompañando la rasante natural del terreno.

Textura	Jorge Oteiza	Salvador Dalí	Víctor Corral
Chapa Metálica: Textura lisa	Si	No	No
Acabado en Piedra: Textura lisa	Si	No	Si
Acabado en Piedra: Textura tosca	Si	No	Si
Acabado en Madera: Textura lisa	Si	No	Si
Acabado en Madera: Textura tosca	Si	No	Si

Fig. 175 - Cuadro de propiedades formales relacionadas con la textura.

Orientación

Orientación	Jorge Oteiza	Salvador Dalí	Víctor Corral
Aprovechamiento solar orientado a sur	Si	Si	Si
Orientación de taller a norte	No	Si	No
Vistas panorámicas	No	Si	No, con matices

Fig. 176 - Cuadro de propiedades formales relacionadas con la orientación.

Cuando hablamos de las propiedades de la forma en cuanto a la orientación, tras analizar los tres estudios de caso individualmente, se tiene que destacar el estudio de la Casa Museo Salvador Dalí sobre los otros dos casos de estudio.

La Casa Museo de Dalí se orienta a naciente para poder disfrutar de las vistas de la bahía de Portlligat y a su vez del Mar Mediterráneo, como ya se tiene comentado, fuente de inspiración de Dalí. Mediante esta orientación mantiene vínculos con su obra artística, que participa de ella. La orientación de la casa aporta inspiración en la obra, pero la casa museo también bebe de la obra, ya que Dalí tenía realizado obras pictóricas anteriores de haber rehabilitado la casa taller, inspirándose en esas orientaciones a naciente, al mediterráneo. En su taller de trabajo también cuida la orientación, abriendo una ventana a norte para captar la mejor luz.

En los casos de estudio de Oteiza y Corral, no tiene relevancia la orientación de la casa museo con respecto a la obra artística. En el análisis realizado a Oteiza, con la pretensión por parte de Oteiza, de realizar un cajón para albergar la obra y custodiarla en un ambiente de semipenumbra, tal como recordaba al artista trabajando en la basílica de Aranzazu, es el trabajo en la iluminación mediante las claraboyas el que busca la luz propicia en cada momento, y no la orientación la que juega un papel primordial.

En el estudio de caso de Corral, la casa museo simplemente está orientada a sur, buscando la mejor luz y la conexión directa con el jardín en el que se ubican sus obras de exterior, sin tener más transcendencia en la relación de su obra con la casa museo.

Inercia Visual

Después de analizar individualmente las propiedades de la forma en cuanto a la inercia visual, se tiene que destacar el estudio de la Casa Museo de Jorge Oteiza sobre los otros dos casos de estudio.

Por un lado, parte de su obra escultórica se relaciona con la casa museo, compartiendo la estabilidad visual de la forma, apoyados en el plano de sustentación, en posición de descanso.

Por otro lado, surge una nueva relación que vincula alguna pieza de la investigación de la *"caja metafísica"* con los lucernarios de la zona expositiva. Ambas piezas comparten cierta inclinación sobre el plano de sustentación, desplazando el centro de gravedad sobre el eje, aportando una posición de desequilibrio, de cierto movimiento.

Los vínculos entre el arte y la arquitectura, en relación a los estudios de caso de Dalí y Corral, carecen de importancia, compartiendo únicamente la estabilidad visual de la forma apoyados en el plano de sustentación, en posición de descanso. Si que cabe destacar que en la parte final de la obra de Salvador Dalí, las figuras simulan flotar en el espacio, aportando una inercia visual ligera e inestable; aunque esta parte de su obra no guarda relación vinculante con la propia casa museo.

Ángulo de Visión

Al hablar de los vínculos que relacionan el arte y la arquitectura, después de realizar el estudio de caso individual de cada artista sobre el ángulo de visión, se debe tener en cuenta que surgen tres posibilidades completamente diferentes entre dos de los artistas.

Inercia Visual	Jorge Oteiza	Salvador Dalí	Víctor Corral
Volumen apoyado sobre plano de sustentación en equilibrio	Si	Si	Si
Volumen inclinado sobre plano de sustentación en desequilibrio	Si	No	No

Fig. 177 - Cuadro de propiedades formales relacionados con la inercia Visual.

Por un lado tenemos el estudio realizado sobre Salvador Dalí. Dado su pasión por ver amanecer en el Mar Mediterráneo, manda colocar en la Sala Amarilla, el espejo utilizado en la obra *"Dalí de espaldas pintando a Gala vista de espaldas eternizada por seis córneas virtuales provisionalmente reflejadas en seis espejos verdaderos"* en una posición tal que le permita ver amanecer desde su cama. Este mismo espejo permitió a Dalí modificar su ángulo de visión, para pintarse a sí mismo de espaldas en el cuadro anteriormente mencionado.

Ángulo de Visión	Jorge Oteiza	Salvador Dalí	Víctor Corral
Utilizar uno o varios espejos para modificar el ángulo de visión	No	Si	No
Utilizar vidrio para poder modificar el ángulo de visión, en este caso de abajo hacia arriba	No	Si	No
Tratamiento de un objeto 3D como si de un relieve se tratase para ser observado	No	No	Si

Fig. 178 - Cuadro de propiedades formales relacionados con el ángulo de visión.

En la cubierta plana de la Torre de las Ollas Dalí colocó cuatro lucernarios planos, que por un lado sirven para dar acceso a la luz cenital, y por otro, sirvió para estudiar la anatomía humana desde un ángulo de visión con trayectoria ascendente, de tal forma que podía pintar desde las plantas de los pies hacia arriba. Aplica esta técnica en el techo del Palacio del Viento, en el Teatro Museo Dalí.

Por otro lado tenemos el estudio realizado sobre Víctor Corral, donde proyecta y realiza la fachada principal de su casa museo para ser vista desde un único ángulo de visión, como si fuese uno de sus relieves artísticos.

En cuanto a la relación entre la obra artística y arquitectónica de Jorge Oteiza, no se localizan vínculos que los conecte entre sí desde las propiedades formales del ángulo de visión.

Distancia de separación con la Forma

De los estudios de caso realizados en esta disertación, las propiedades de la forma aplicadas en la distancia de separación con la forma, no tienen relevancia en cuanto a vincular la arquitectura con la obra artística.

Condiciones de Iluminación

Al hablar de los vínculos que relacionan el arte y la arquitectura, mediante las condiciones de iluminación, se debe prestar especial atención a los estudios desarrollados de Jorge Oteiza y Salvador Dalí.

En el estudio de caso de Oteiza, las condiciones de iluminación cobran especial importancia, dado el vínculo entre las *"Cajas Metafísicas"* y la forma en que es iluminado el espacio museístico. Para realizar un espacio expositivo en semipenumbra, Oiza proyecta el acceso de la luz por los laterales abriendo los huecos próximos al pavimento, por una abertura longitudinal ubicada en la cubierta entrando a contraluz en el centro, y por las claraboyas ubicadas en la cubierta. Estos recursos utilizados por el arquitecto se vinculan directamente con la obra de las *"Cajas Metafísicas"* de Oteiza.

Para Dalí la relación con la bahía de Portlligat y el Mar Mediterráneo era muy importante, y esta relación creó el vínculo de unión entre su obra y la propia casa museo. Al abrirse la casa taller al Mar, su orientación queda definida a naciente, potenciando la iluminación natural de los espacios interiores, tanto por la acción del sol como por la luna. La luz crepuscular era un recurso muy utilizado en la obra pictórica de Dalí. Para trabajar, utilizaba la luz de un hueco abierto en su taller, orientado a norte para buscar una luz homogénea.

En el estudio de caso realizado sobre Víctor Corral, las condiciones de iluminación no tienen mayor trascendencia en la relación entre su obra y la casa museo. Cabe destacar la apertura de los huecos en la casa museo a sur, aprovechando la proyección solar para iluminar las estancias habitacionales y el taller.

Condiciones de Iluminación	Jorge Oteiza	Salvador Dalí	Víctor Corral
Utilización de recursos formales para controlar las condiciones de iluminación natural	Si	Si	No
Aprovechamiento de recursos lumínicos propiciados por las vistas panorámicas	Si	Si	Si

Fig. 179 - Cuadro de propiedades formales relacionados con las condiciones de iluminación.

***"(...) hay que entender siempre los espacios
para ver a través de la escultura"
(Rivas, Entrevista personal)***



(César González, 2020)

CAPÍTULO IV

EL CASO DE LA CASA TALLER DE SILVERIO RIVAS

EL CASO DE LA CASA-TALLER DE SILVERIO RIVAS

Para poder convertir una casa-taller en casa-museo, es necesario conocer a cada una de las tipologías museísticas. El trabajo previo realizado en el análisis de los estudios de caso, confirma los vínculos existentes entre la arquitectura de la casa-museo y la propia obra del artista.

A continuación se realizará un estudio analítico de la obra artística y casa-taller de Silverio Rivas, con la finalidad de poder establecer pautas a la hora de realizar una hipotética intervención, utilizando la metodología aplicada en los estudios de caso.

Se procede a la elección de la casa-taller de Silverio Rivas por cumplir las mismas premisas que las casas museo:

- que hubiera sido vivienda habitual del artista.
- que dispusiese de taller o talleres para realizar su obra en la parcela.
- que estuviera en territorio español.

Además de cumplir otro requisito, que sería la proximidad, ya que la casa-taller está a escasos trescientos metros de distancia facilitando las visitas a obra.

La casa taller de Silverio Rivas se sitúa en O Regueiro, perteneciente a la parroquia de Paramos, en el ayuntamiento de Tui (Pontevedra).

La vivienda se sitúa en un ambiente rural, a 5km del núcleo urbano de Tui y próxima al río Miño. La arquitectura del entorno se caracteriza por viviendas de estilo rural, aisladas y pareadas, con anexos a las viviendas destinados a las labores del campo. Los materiales empleados principalmente para realizar las construcciones son, la piedra (extraída de canteras próximas), ladrillo revocado y pintado, madera y las cubiertas son de teja cerámica. La parcela linda al noroeste con el regato do *Fonte Febreiro*, en el cual se ubican tres molinos, dos de ellos restaurados recientemente, con la participación de Silverio Rivas.



Fig. 180 - Situación del ayuntamiento de Tui en la provincia de Pontevedra.



Fig. 181 - Situación de la parroquia de Paramos en el ayuntamiento de Tui.



Fig. 182 - Situación de la casa taller.



Fig. 183 - Implantación de la casa taller.

A sureste, linda con la carretera local que sube al barrio de San Caetano. Al suroeste linda con otras parcelas privadas; y a noreste linda con un camino rural.

En el año 1992, Silverio Rivas y su familia se trasladan a esta vivienda y taller, restaurado partiendo de unas ruinas preexistentes. Este espacio pasará a ser el lugar de residencia habitual.

4.1. Análisis de la obra artística de Silverio Rivas

Antes de presentar la biografía de Silverio Rivas, se realizará un breve repaso de cómo se organiza su trayectoria artística, diferenciada en tres fases dentro del espacio temporal, basándose en una entrevista realizada al escultor. La primera fase sería el *Expresionismo Figurativo* (1956-1972), la segunda, el *Naturalismo casi Abstracto* (1972-1982) y la tercera sería el *Naturalismo Abstracto* (1982-actualidad).

La primera fase de Expresionismo Figurativo se caracteriza por la realización de trabajos por encargo como bustos y escultura en pequeño formato. La obra realizada en esta época, o bien, son trabajos de encargo para clientes (obra privada), o es colección personal, de la que se perdió parte de ella en un incendio en su taller en 1977.

En la segunda fase, de Naturalismo casi Abstracto, se inspira en la naturaleza pero mantiene vínculos con lo figurativo. Es una tendencia hacia lo abstracto, pero manteniendo en su obra referencias figurativas.

En la tercera fase, de Naturalismo Abstracto, mantiene la inspiración que le ofrece el entorno natural, durante sus paseos o sus momentos de observación. Bien sea en una cantera, cuando los empleados abandonan sus puestos de trabajo al terminar la jornada, o bien, en un paseo por el bosque, la inspiración surge de la naturaleza para obtener un resultado abstracto.

Con base a los textos biográficos realizados por García Iglesias (2005) y la entrevista realizada por Fernando Franco para el periódico Faro de Vigo (octubre 2013), se realiza una pequeña cronología de vida sobre Silverio Rivas, en la que se presentan los momentos más relevantes.

CRONOLOGÍA DE SILVERIO RIVAS

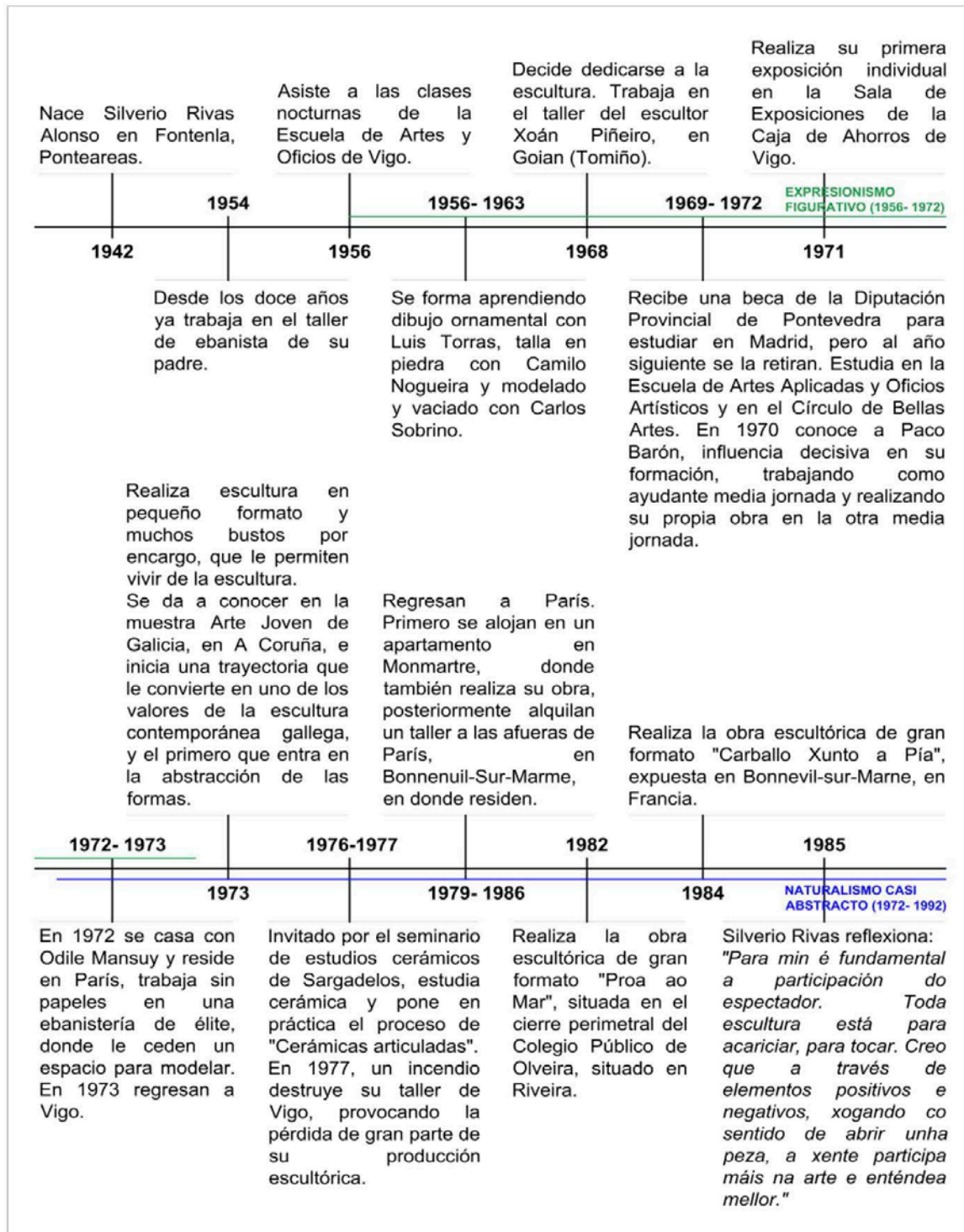


Fig. 184 - Cronología, 1ª parte.

CRONOLOGÍA DE SILVERIO RIVAS

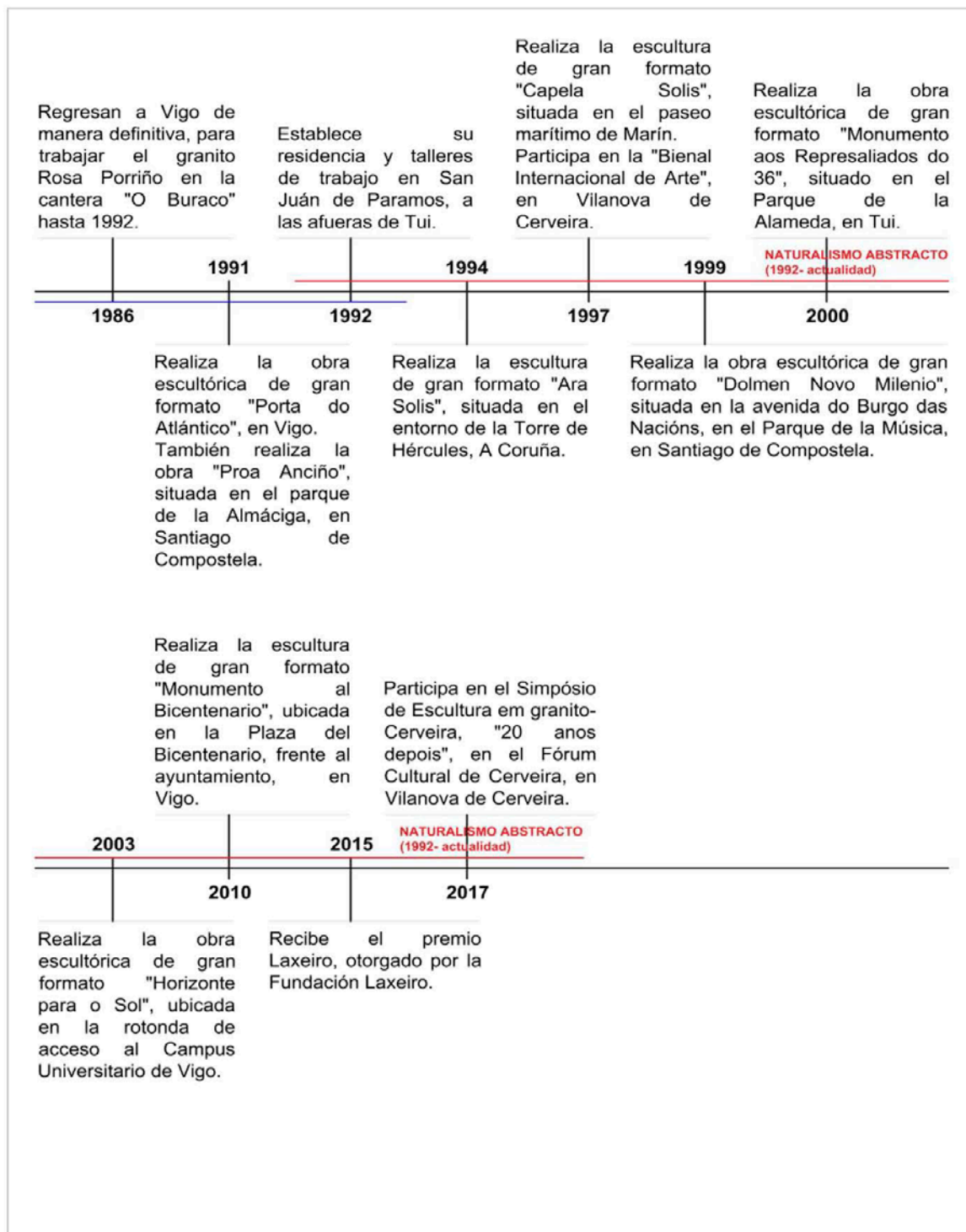


Fig. 185 - Cronología, 2ª parte.

Durante una entrevista realizada a Silverio Rivas (octubre 2017), dice *"hay una corriente en Galicia de escultura Contemporánea Gallega. Los pioneros de esta corriente serían Ángel Huete, Manuel Ruibal y Silverio Rivas, todos de la misma generación, y exponentes del Arte Abstracto"*. Se define como un escultor libre, ya que no está sujeto dentro de las corrientes, se aproxima al arte Abstracto, pero con matices. Alguno de sus maestros de referencia sería el hermano de Marcel Duchamp, Raymond Duchamp-Villon, Alberto Giacometti y Brâncusi.

Su escultura se nutre de varios movimientos artísticos a los que extrae todo el partido necesario para conseguir sus objetivos.

CORRIENTES ARTÍSTICAS DE LA OBRA DE SILVERIO RIVAS

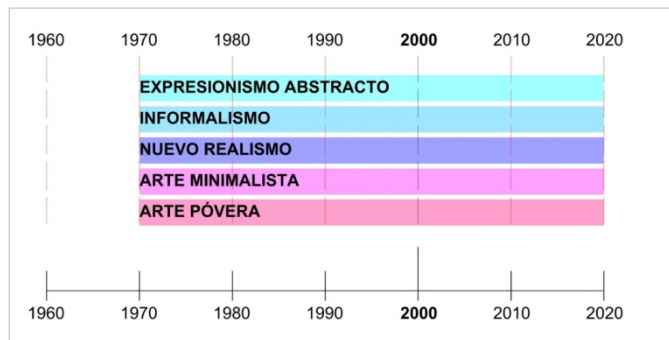


Fig. 186 - Corrientes artísticas vinculadas a Silverio Rivas.

A continuación se realizará una breve introducción a cada una de las corrientes artísticas en las que Silverio Rivas desarrolló su obra:

Expresionismo abstracto:

(Movimiento comprendido entre la década de 1940 a la década de 1960).

Conocidos como la primera generación de la escuela de Nueva York, los artistas prefieren las formas orgánicas y bioformas a las formas geométricas, prefieren las líneas curvas a las rectas, el carácter decorativo al estructural y, dado su interés por lo místico, lo espontáneo y lo irracional, es más romántica que clásica. Se realiza una búsqueda incesante de uno mismo (Hess et al., 2016). Posee un marcado carácter de arte no-figurativo o abstracto (Calvo, 2014).



Fig. 187 - *Zafra* (1974), perteneciente al movimiento Expresionismo abstracto.



Fig. 188 - *Segmento* (1974), perteneciente al movimiento Expresionismo abstracto.



Fig. 189 - Sin Título (1992), perteneciente al movimiento Expresionismo abstracto.



Fig. 190 - Fluxo (1992), perteneciente al movimiento Expresionismo abstracto con referencias del informalismo.



Fig. 191 - Espacio entre a auga (2005), perteneciente al movimiento Expresionismo abstracto con referencias del informalismo.



Fig. 192 - Sin Título (n.d.), con referencias al movimiento Nuevo Realismo.

Silverio Rivas comienza su andadura en el movimiento del Expresionismo Abstracto a principios de la década de 1970, una vez que va abandonando el arte figurativo, desarrollando su actividad artística hasta la actualidad con este movimiento vanguardista.

Al definirse a sí mismo como un artista libre, no se centra en ningún movimiento en concreto. Del Expresionismo abstracto incorpora referencias en su obra, que pueden interactuar con otros movimientos. Entre las obras pertenecientes a este movimiento se encuentran entre otras, *Zafra*, *Segmento*, *Cigüeña* o las piezas desarrolladas en su etapa en Sargadelos.

Informalismo:

(Década de 1950 a la década de 1960).

Sobre el informalismo Hajo Düchting¹ dice *"Se trata de una corriente pictórica abstractogestual surgida en París en paralelo a la evolución del expresionismo abstracto norteamericano. (...) La imagen es el resultado de un proceso espontáneo que teóricamente refleja la experiencia psíquica del artista"*(2016, p. 667).

Al igual que ocurre con el Expresionismo Abstracto, Silverio recurre al movimiento del Informalismo para aplicar en su obra, desde la década del 70 hasta la actualidad. Extrae experiencias psíquicas y las aplica en el material. Un ejemplo de este proceso artístico se relaciona con las obras *Reflexións na auga*, *Fluxo* o *Espacio entre a auga*.

Nuevo Realismo:

(década de 1950 hasta la actualidad).

En reacción al expresionismo abstracto surgen corrientes como el nuevo realismo, donde se desarrolla un interés renovado por la realidad cotidiana, integrando objetos cotidianos en sus obras, dando lugar a nuevas formas representativas (Düchting, 2016).

¹ Hajo Duchting estudió historia del arte, filosofía y arqueología. Colaboró en el glosario en el libro *"Arte Moderno 1870-2000. Del impresionismo a la actualidad"*.

Nuevamente, Silverio, aplica referencias del movimiento Nuevo Realismo junto con otras referencias en las obras. Desde la década de los 70, continua recurriendo a las referencias del movimiento.

Arte Minimalista (década de 1960 a la década de 1970).

Para definir el arte minimalista, Will Gompertz dice:

Deses cubos e rectângulos tridimensionais, de linhas rectas, implacavelmente austeros, feitos em materiais industriais, que se erguem no meio do chão da galeria, ou numa parede, dominando o espaço, e dominando-nos.(...) Mas estas obras de arte concisas têm mais a ver com a contemplação meditativa do que com o suscitar de emoções. Possuem uma neutralidade contida que era a antítese de todas as frivolidades e baboseiras que se diziam sobre elas. (...) Essas esculturas relacionam-se intimamente com a arte performativa, com o leitor, o observador, no papel de actor (2012, pp. 365-366).

En el arte minimalista la palabra "escultura" no se solía utilizar, dado su relación con el arte de la ilusión, que es el resultado de utilizar la materia prima y manipularlo para hacer ver lo que no era, utilizado en la escultura tradicional. Para un artista minimalista, la escultura no es lo que aparenta ser, si no lo que ves es lo que es, de manera literal. A sus creaciones prefieren denominarlos "objeto" o "propuesta". Los artistas funcionaban más como arquitectos, diseñaban planos, daban ordenes y supervisaban la producción (Gompertz, 2012).

El escultor aplica estas referencias a obras como *Estela con Aramio* o *Cuadrado en Cruz*. Trabaja con las referencias de este movimiento desde la década de los 70 hasta la actualidad.



Fig. 193 - *Estela con Aramio* (1993), perteneciente al movimiento Arte Minimalista.



Fig. 194 - *Cuadrado en Cruz* (1993), perteneciente al movimiento Arte Minimalista.



Fig. 195 - *Mutación Inducida* (2016), perteneciente al movimiento Expresionismo Abstracto con referencias de Arte Póvera.



Fig. 196 - *Mutación Inducida* (2016), perteneciente al movimiento Expresionismo Abstracto con referencias Arte Póvera.

Arte Póvera (desde 1967 hasta la actualidad).

El arte póvera se caracteriza por realizar una crítica social al sistema de vida actual exageradamente tecnificado y alejado de los modos de vida ancestrales. Para ello recurre a una nueva estética de materiales simples, comprendido como oposición al "arte rico" (Düchting, 2016).

Los artistas de este movimiento se interesan en relacionar la vida actual con el pasado, preocupándose de la dependencia por parte de la sociedad por la novedad, del consumismo y el desinterés por la historia (Gompertz, 2012).

En el estudio realizado por Silverio Rivas en la serie *Mutación Inducida*, rompe con la materialidad que le acompañó durante su proceso creativo, incluso con las técnicas que domina a la hora de trabajar materiales nobles como la piedra o la madera, para investigar con una materialidad de lata, madera y alambre, para crear nuevas formas y relaciones en el espacio.

4.1.1. El Volumen, conexiones entre la escultura y la casa taller

Antes de comenzar con el análisis de la obra escultórica, se debe tener en cuenta la importancia que tiene el entorno próximo a la casa taller para Silverio Rivas. Él mismo, con la ayuda de su mujer Odile, fueron los encargados de recuperar, limpiar y mantener el lecho fluvial a su paso por el entorno de la casa taller, potenciando y revitalizando la zona. En cuanto a los molinos, se recuperaron dos de ellos (Muiño da Laxe y Muiño da Fome) con la ayuda de Silverio Rivas y algunos vecinos. Todavía quedan espacios por recuperar en la zona para devolver el entorno a su estado original, manteniendo en valor caminos y espacios rurales con valor patrimonial (Ver fig. en página siguiente).

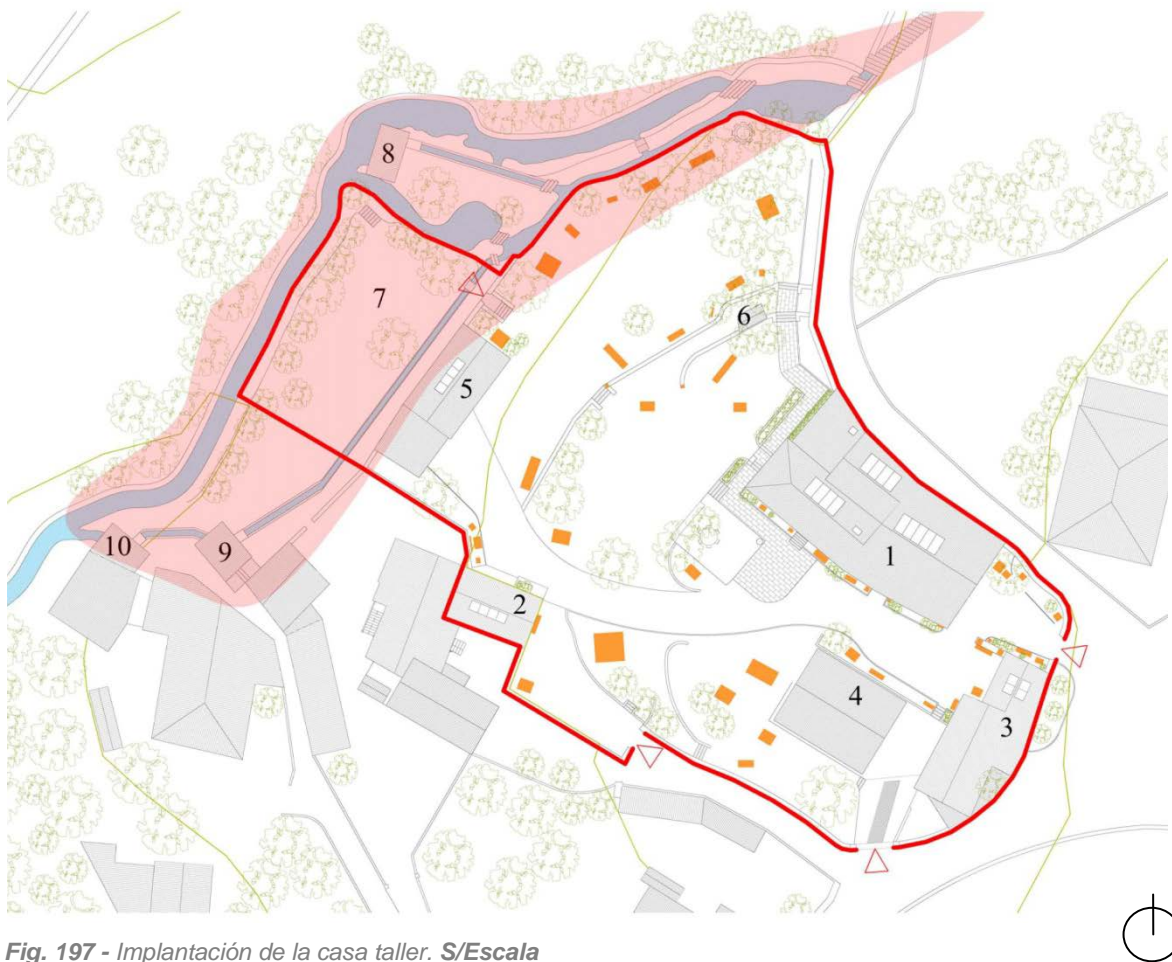


Fig. 197 - Implantación de la casa taller. S/Escala

△ Accesos a la parcela 1- Vivienda, taller y almacén-exposición 2- Casa de invitados 3- Taller de Bronce y piezas grandes 4- Taller de esculturas de gran formato 5- Taller de carpintería 6- Casita de muñecas 7- Espacio ajardinado exterior a la parcela 8- Muiño da Laxe 9- Muiño da Fome 10- molino en ruinas

Entorno con valor patrimonial rural a conservar



Fig. 198 - Acceso principal a la casa taller.



Fig. 199 - Camino rural en el entorno próximo de la casa taller.



Fig. 200 - Camino rural en el entorno próximo de la casa taller.



Fig. 201 - Camino rural en el entorno próximo de la casa taller.



Fig. 202 - "Muiño da Laxe" restaurado en el año 2015, situado en el entorno de la casa taller.



Fig. 203 - Camino rural en el entorno próximo de la casa taller.

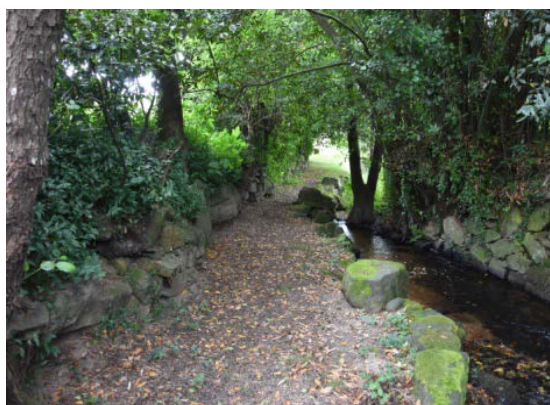


Fig. 204 - Camino rural en el entorno próximo de la casa taller.



Fig. 205 - Espacio ajardinado en el entorno próximo de la casa taller.

La parcela donde se ubica la casa taller de Silverio Rivas, dispone de 3.634m² . La finca está cerrada en todo su perímetro, excepto en el espacio ajardinado ubicado próximo al regato. Este cerramiento funciona como medida de seguridad para mantener las piezas escultóricas protegidas de cualquier hurto o robo. También funciona como delimitador entre el espacio público del exterior y el espacio privado del interior.

El conjunto edificado está compuesto por cinco volúmenes independientes destinados a vivienda, talleres y exposición. El espacio exterior de la parcela también se dedica a la exposición de obras.



Fig. 206 - Planta de usos de los espacios: ■ vivienda ■ talleres ■ almacén-exposición. S/E



Fig. 207 - Acceso a la cocina de la casa taller.



Fig. 208 - Acceso principal a la casa taller.



Fig. 209 - Espacio para o Apóstolo, (1996).



Fig. 210 - Cuadrado en cruz, (1993).



Fig. 211 - Fluxo, (1992).

Cuando Silverio Rivas trabaja los volúmenes, ya sea en la casa taller o en una de sus esculturas siempre busca la perfección, *"a miña escultura é a busca de perfección de algo que se sabe que existe, pero que aínda non se atopou"* (García, 2005). Para realizar su trabajo le es imprescindible un espacio creado por él mismo, adaptado a sus necesidades. Para Silverio es indispensable que el entorno le aporte sensaciones, de hecho, él mismo escogió la situación para realizar la casa taller en Paramos, porque le transmitía sensaciones (Entrevista realizada a Silverio el 27/06/2020).

Los materiales más utilizados por el escultor en el desarrollo de su obra, tanto artística, como en la construcción de la casa taller, son la piedra y la madera. Ambos materiales vienen de la naturaleza, de la cual tiene dependencia la obra artística, con sus movimientos germinales (García, 2005). Esta relación queda patente en el desarrollo de la casa taller, de la que recupera y consolida los muros de mampostería perteneciente a las construcciones vernáculas. Estos espacios anteriormente estaban dedicados a labores agrícolas y habitacionales; con la intervención, se le da un nuevo uso dedicado a su propia vivienda y taller de trabajo. Realiza distintos talleres relacionados con sus necesidades laborales, pero la intervención desarrollada en cada volumen es mínima, respetando las construcciones vernáculas.

García Iglesias recoge de un artículo de (Faro de Vigo, 7 de marzo de 1985), las siguientes palabras *"As miñas obras están compostas, cando menos, por un mínimo de dous elementos que se complementan armónicamente e que se delimitan no espazo"* (2005, p. 67).

Las siguientes obras mantienen este vínculo con la casa taller de mínima intervención y como mínimo dos elementos, respetando el material y potenciándolo con técnicas artesanas de trabajo.

Estas piezas escultóricas son *Cuadrado en cruz*, *Fenda en cruz*, *Espazo entre a auga*, *Fluxo*, *Estela con aramio*, *Espazio para o Apostolo*, *Banco ondulado*, *Atalaia*, *Ondulado asimétrico*, *ondulada en cruz* y *Estela quebrada*, entre otras

Gran parte de la obra de Silverio Rivas, guarda un vínculo de unión entre el volumen, el espectador, el lleno y el vacío. García Iglesias recoge de un artículo de (Faro de Vigo, 7 de marzo de 1985), donde Silverio reflexiona sobre el sentido que tiene el público ante su obra:

Para min é fundamental a participación do espectador. Toda escultura está para acariciar, para tocar. Creo que a través de elementos positivos e negativos, xogando co sentido de abrir unha peza, a xente participa máis na arte e enténdea mellor. Ao non haber referencias de figuración, o espectador atópase perdido pero con este sistema de crear as formas a través do movemento creo que se chega a un entendemento maior do valor do volume, espazo, forma e diálogo dos diferentes elementos (2005, p. 63).

Al jugar con llenos y vacíos, Silverio consigue que el espectador pueda no sólo tocar y acariciar la obra, sino que también ofrece la posibilidad de atravesar la escultura, introduciendo una nueva dimensión, relacionando el arte escultórico con la arquitectura.

Estos vacíos son manipulados de tal manera que en algunos casos se permite el acceso, pero en otros, el acceso se restringe para *espíritos puros*, tal como los define el escultor, cerrando el espacio. Se produce en cierta manera el límite entre lo público y privado, característica propia de las casas museo.

Para el artista es de vital importancia que la gente se mueva para entender la obra, incluso que la pueda atravesar. Esta relación queda patente en obras como *Porta do Atlántico*, *Ara Solis*, *Capela Solis*, *Monumento aos represaliados do 36*, *Dolmen novo milenio*, *Porta de Cerveira* y *Horizonte para o sol* entre otras.



Fig. 212 - Porta de Cerveira, (2002).



Fig. 213 - Capela Solis, (1997).



Fig. 214 - Monumento aos represaliados do 36, (1999).



Fig. 215 - Escaleras de acceso a cocina.



Fig. 216 - Escalera horizontal, (1990).



Fig. 217 - Sin título, (1990).



Fig. 218 - Espacio para o Apóstolo, (1996).



Fig. 219 - Capela Solis, (1997).

4.1.2. Propiedades de la forma

La forma arquitectónica es el punto de contacto entre la masa y el espacio (Ching., 2015), para analizar las relaciones vinculantes de la forma de la escultura y la casa museo, se tendrán en cuenta las propiedades de la forma, como perfil, tamaño, color, textura, posición, orientación, inercia visual, ángulo de visión, distancia de separación con la forma y condiciones de iluminación (Ching, 2015), siempre que existiese algún tipo de relación:

Perfil

En la obra de Silverio se localizan algunos trabajos donde la propiedad del perfil se define como la característica principal de la obra. Analizando las esculturas se localizan referencias arquitectónicas compartidas en la casa taller y su obra.

La escultura *Escalera horizontal* se realiza en una pieza de piedra maciza, compartiendo vínculo con los peldaños que dan acceso a la cocina, realizados en una única pieza maciza independiente de la casa taller.

Otras obras, como *Espacio para o Apóstolo* o *Capela Solis*, comparten referencias arquitectónicas con las cubiertas a dos aguas de los volúmenes de la casa taller y otras obras del entorno.

En la obra escultórica analizada, se localizan otras referencias con propiedades del perfil, pero sin vínculos con la casa taller. La escultura *Monumento aos represaliados do 36* (Ver fig. 214) se caracteriza por la pieza figurativa extraída de la pieza paralelepípedo, generando un perfil en lleno y otro en vacío de la misma silueta figurativa.

Uno de los elementos que conforman la obra *Porta do Atlántico*, hace el mismo juego, donde el perfil de la pieza coincide con el vacío de la escultura principal.

En las obras *Barca Solar* y *Restos arqueolóxicos Barca Solar* (Ver fig. 223 y 224) el perfil de una coincide con el perfil de la otra, dando continuidad a un volumen cerrado.



Fig. 220 - Elemento principal Porta do Atlántico, (1991).



Fig. 221 - Elemento del vacío, perteneciente al conjunto escultórico Porta do Atlántico, (1991).

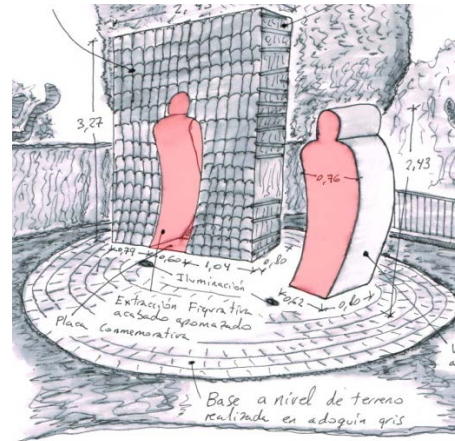


Fig. 222 - Perfil en negativo y positivo de la escultura Monumento aos represaliados do 36, (1991).



Fig. 223 - Restos arqueológicos Barca Solar, (2011).



Fig. 224 - Barca Solar, (2011).



Fig. 225 - Vista de la casa taller de Silverio Rivas.



Fig. 226 - Vista de la casita de muñecas en la casa taller.



Fig. 227 - Vista del taller para obras de gran formato.



Fig. 228 - Totem, (1979).

Color

En la entrevista realizada a Silverio Rivas el 11/02/2017 por el autor de esta disertación, el escultor reconoce su predilección por el color rojo desde su infancia. Al nacer en plena postguerra, los tiempos eran difíciles, siendo habitual pasar hambre en la mayor parte de las familias. El primer fruto de la temporada eran las cerezas, que ayudaban a aliviar el hambre. También considera que su relación con el color rojo puede venir del fuego, dado el frío que soportaba en su infancia, debido a las inclemencias del tiempo de aquella época. En su subconsciente quedó este color atrapado, siendo utilizado en numerosas ocasiones por el escultor, siendo consciente más adelante de que la relación podría estar marcada por estos temas. Para Silverio el color rojo aporta unidad espacial.

Las referencias del color rojo se localizan en la carpintería de aluminio, en puertas y ventanas de la casa taller. También se encuentra la pintura de este color en la casita de muñecas, realizada por el escultor, o en el taller para obras de gran formato.

En el proceso creativo de Silverio, se encuentran obras rematadas en color rojo, como en *Totem*, *Xanela Menina* o *Escultura en Rojo* entre otras.

También se localiza la relación que vincula el color azul con algunas de las obras de Silverio buscando profundidad espacial, vinculando las propiedades del color en el arte y la arquitectura. Se halla este vínculo en los muebles de la cocina y la carpintería en la casa de invitados.

Los materiales también pueden ser seleccionados, a la hora de realizar una pieza escultórica, por las características propias que ofrece el color a la solución final escultórica. Como sucede en la obra *Monumento aos represaliados do 36*, el granito seleccionado fue Granito Rojo Bermillo de Sayago, ya que en contacto con el agua de la lluvia adquiere un color rojizo intenso similar a la sangre, que el escultor estaba interesado en expresar mediante el material para justificar el concepto de la obra.



Fig. 229 - Vista de la cocina en la casa taller.



Fig. 230 - Vista del salón en la casa taller.



Fig. 231 - Vista de la casa de invitados en la casa taller.



Fig. 232 - Fluxo, (1992).



Fig. 233 - Vista de taller-exposición en la casa taller.



Fig. 234 - Conjunto de esculturas almacenadas en la sala de exposición.



Fig. 235 - Distintas texturas empleadas en la obra *Monumento aos represaliados do 36*, (1991).

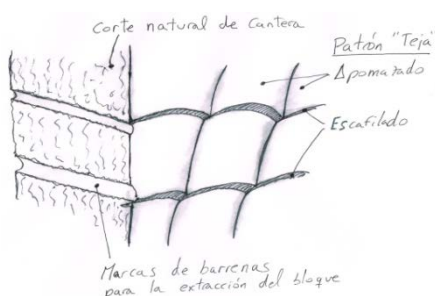


Fig. 236 - Boceto de las diferentes texturas de la obra.

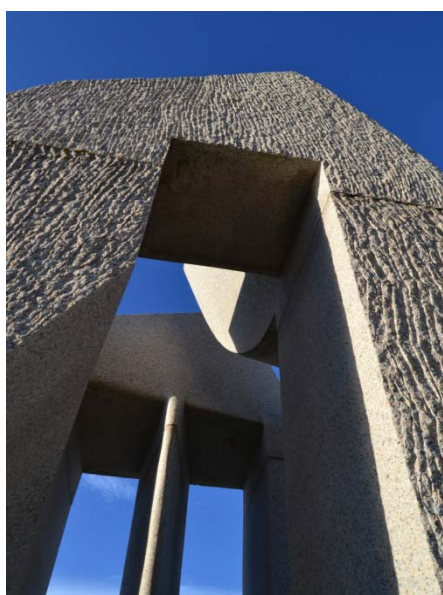


Fig. 237 - Distintas texturas empleadas en la obra *Capela Solis*, (1997).

Textura

A la hora de realizar las piezas escultóricas por parte de Silverio, la textura tiene especial importancia. El escultor busca dejar la huella de todo el proceso creativo, mostrando las distintas fases que dieron lugar a la obra.

Su arte se caracteriza por mantener una parte poco transformada, con el material y la textura propia de la naturaleza, sin ningún tratamiento, o en su defecto, con el tratamiento mínimo. En esta fase aparecen las marcas propias de la naturaleza del material; en el caso del granito, por ejemplo, se observan las marcas de las barrenas para su extracción en la cantera, e incluso la textura propia del material, la rotura de los minerales que lo forman ofrecen un acabado característico, de aspecto tosco, marcando el *andar del granito* o el *trinque* según en la cara que se produce la rotura en la extracción.

En su obra también se produce la extracción del sobrante para dar forma a la escultura, utilizando herramientas específicas para este trabajo. Al utilizar la rebarbadora y el escafilador quedan marcas, que aportan a la escultura personalidad y valor inmaterial en el proceso creativo de la obra.

También surgen partes trabajadas, donde se pueden aplicar texturas o dejar liso, incluso aplicar monocromía o policromía, combinado en la pieza.

En obras como *Capela Solis*, *Porta do Atlántico*, *Ara Solis*, *Dolmen novo milenio* o *Monumento aos represaliados do 36*, entre otros, se sucede este proceso. En el caso de las obras de *Capela Solis* o *Monumento aos represaliados do 36*, Silverio realiza un estudio particular para cada obra, en la primera realiza una textura imitando las ondas que el mar produce en el agua, después de observar in situ este fenómeno propio del entorno donde se iba a colocar la obra. En el segundo caso, realiza una textura en un paramento simulando las tejas de una cubierta para justificar su concepto de la escultura.

Cuando realiza la obra *Horizonte para o sol* selecciona el material acero inoxidable por ofrecerle luminosidad, a su entender, característica del agua, que encajaría con su intención conceptual de vincular la pieza escultórica con el lago del entorno próximo.

Mediante la observación, por parte de Silverio, tanto en la cantera donde se extrae el material, como en el entorno donde se va a colocar la pieza artística, el escultor trabaja distintas texturas que comprenden desde el picado tosco con pico, el acabado natural de la piedra en su extracción, marcas del proceso, lisos que pueden ir desde el aserrado producido por el disco, apomazado o pulido, y distintas gamas de abujardados, y flameado. Incluso aplica nuevas texturas, analizadas del entorno y experimentadas antes de su aplicación definitiva en la escultura.

Cada material trabajado por el escultor, tales como la piedra, madera, acero inoxidable, fibra de vidrio, bronce o hierro corten, entre otros, aporta distintas posibilidades en cuanto a la textura, y Silverio conoce y aplica estas posibilidades según sus intenciones para cada obra escultórica.



Fig. 238 - Textura lisa propia del material acero inox, en la obra *Horizonte para o sol*, (2002).



Fig. 239 - Textura propia del bronce sin pulir, obra *sin título*, (1973).



Fig. 240 - Horizonte para o sol, apoyada sobre un plano elevado en un extremo y deprimido en el otro extremo, (2002).



Fig. 241 - Ara Solis, orientada naciente-poniente, (1994).



Fig. 242 - Monumento aos represaliados do 36, orientada naciente-poniente, (1999).

Orientación

En este apartado de la orientación, caben tres posibilidades distintas a tener en cuenta.

La primera posibilidad se relaciona con la posición de la forma respecto a su plano de sustentación. En este apartado, todas las piezas escultóricas comparten la misma posición con respecto al plano de sustentación, apoyándose en el plano base colocado directamente sobre la superficie del terreno. Esta característica la comparten con la solución adoptada para la casa taller.

Sin embargo, en la escultura pública *horizonte para o sol* se produce un caso distinto a la hora de relacionar la posición de la escultura con su plano de sustentación. Se produce un apoyo, en parte sobre plano elevado y en parte sobre plano deprimido. Esta solución se produce por el plano diagonal formado, al realizar la base de la escultura con la rasante natural del terreno antes de realizar las obras de acceso al Cuvi. Para realizar el estudio previo de la rasante natural del terreno, Silverio colabora con un arquitecto, encargado de realizar tal proyecto.

La segunda posibilidad se relaciona con la orientación respecto de los puntos cardinales. En este aspecto, la obra *Ara Solis* mantiene una orientación naciente-poniente. Lo mismo ocurre con la escultura *Monumento aos represaliados do 36*, que comparte la misma orientación este-oeste. La orientación de la casa taller está relacionada con la orientación que ya tenían los muros preexistentes en ruinas, con orientación suroeste.

La tercera posibilidad se relaciona con la orientación respecto al observador. La escultura se realiza para disfrute del espectador, para que pueda tocarla, y en el caso de Silverio, en ocasiones para que pueda ser atravesada. Siempre realiza sus obras para que la escultura sea observada en todo su perímetro, mediante el movimiento del observador. Evita a toda costa situaciones de observación por parte del espectador desde una posición estática, más propicia para la pintura o la música.

Inercia Visual

En la obra de gran formato de Silverio se observa cómo, con diferentes herramientas, consigue aplicar movimiento a su obra. En la obra *Porta do Atlántico*, para romper la rigidez de la puerta, coloca las piezas orgánicas para dar cierto movimiento al conjunto escultórico.

La misma solución se aplica en la obra *Ara Solis*, pero en este caso, como evolución, genera cierta inclinación a la puerta que refuerza el estado de desequilibrio, de movimiento.

En la obra *Capela Solis* se produce una desfragmentación de la pieza manteniendo las referencias formales entre los elementos, aplicando una nueva inclinación con referencias orgánicas, para potenciar la sensación de movimiento.

En la obra *Monumento para os represaliados do 36* se observa una nueva evolución en el proceso creativo de Silverio. En este caso con la continuidad de su estudio de las puertas, extrae un elemento figurativo en posición ligeramente inclinado, creando un vacío en el elemento principal y un nuevo volumen colocado próximo a la pieza, potenciando esa tendencia de su obra, relacionada con el movimiento.

Posiblemente, su estudio más desarrollado, en cuanto a la inercia visual, aparece en la obra *Horizonte para o sol*, en la que aparece un primer plano ligeramente inclinado que contiene la rasante actual del terreno; el plano donde se sustenta la obra, mantiene relación con la rasante anterior a la intervención de la vía de acceso al Cuvi, colocada con la pendiente original; y como recurso de la obra de Silverio, aparece la desfragmentación de la pieza con una abertura ligeramente inclinada para mantener las referencias visuales del lago próximo a la obra. Todas las referencias aportan movimiento a la obra, que es autoportante, mostrando equilibrio y movimiento al mismo tiempo.



Fig. 243 - Porta do Atlántico, (1991).



Fig. 244 - Ara Solis, (1994).



Fig. 245 - Capela Solis, (1997).



Fig. 246 - Monumento aos represaliados do 36, (1999).



Fig. 247 - Horizonte para o sol, (2002).

Angulo de Visión

La obra escultórica de Silverio Rivas, está realizada para poder ser observada en todo su perímetro, e incluso poder ser atravesada, en algún caso. El estudio de la pieza, por parte de Silverio, está siempre abierto a posibles modificaciones según avanza el proceso constructivo de la pieza, corrigiendo posibles errores.

Incluso, las piezas instaladas en su taller, están expuestas a posibles modificaciones y cambios de ubicación, con el fin de mejorar la pieza en busca de la tan ansiada perfección.

Desde un punto de vista teórico, la pieza está siempre expuesta a posibles modificaciones, nunca está cerrada.

Para las esculturas de gran formato instaladas en espacios públicos, existe un límite, que lo marca el momento de la inauguración. Desde este momento el escultor pierde la propiedad de la pieza, que pasa a ser de dominio público, perdiendo cualquier posibilidad de solucionar posibles errores, y según palabra de Silverio, si se producen estos errores, es fácil que el artista evite pasar por delante de la pieza (Entrevista realizada a Silverio el 27/06/2020).

Distancia de separación con la forma

En cuanto a la distancia de separación con la forma, no existe el punto óptimo, ya que la escultura se realiza para ser observada en todo su perímetro a distintas distancias, incluso se crea para que pueda ser tocada y atravesada, en la escultura de Silverio.

El volumen se desarrolla según el espacio que va a albergar la pieza, siendo estudiado para ser visto desde infinitud de puntos. Normalmente, en el caso de Silverio, no se suele centralizar, la ubicación suele estar desplazada del centro para provocar distintas vistas de la pieza en el recorrido de aproximación a la escultura. Salvo imposición del programa a realizar, es una tendencia en la obra del escultor.

Condiciones de iluminación

Las piezas escultóricas de bulto redondo, son creadas con infinidad de caras para ser vistas en todo su perímetro. Las condiciones de iluminación dependen de varios factores a tener en cuenta.

En primer lugar depende de la ubicación, no es lo mismo la iluminación de una pieza colocada en un espacio exterior, con respecto a otra colocada en el interior. Si fuese colocada en el exterior, depende de la luz natural, en ambiente diurno, y de la iluminación artificial, en el caso de ser visitada de noche.

En espacios interiores, las piezas siempre deben de ser colocadas en los centros de los locales, para mantener acceso a todos los puntos de vista que ofrece la escultura. Para las condiciones de iluminación dependen distintos factores a tener en cuenta, como la propia morfología de la pieza, recorridos a realizar, o incluso preferencias del autor o museólogo.

En el caso de Silverio Rivas, las piezas no se encuentran en un espacio expositivo, si no que están almacenadas, no teniendo las condiciones de iluminación óptimas.

4.2. Análisis de la casa-taller de Silverio Rivas

Después de analizar la obra artística, se hará una descripción sobre los distintos volúmenes que componen la casa taller y la relación que comparten con la obra escultórica del autor.

Descripción del módulo principal

El módulo principal se caracteriza por albergar los tres usos principales del espacio, uso de vivienda, de taller y de almacén-exposición. La construcción original tiene sobre doscientos años de antigüedad.

El volumen se caracteriza por la conservación y rehabilitación de las fachadas preexistentes, de estilo vernáculo, respetando los sistemas constructivos tradicionales. Para construir las cubiertas, se comienza por realizar un zuncho perimetral de hormigón armado, que por un lado ayuda a consolidar las fachadas, y por otro, marca el límite de la nueva construcción, diferenciando la arquitectura nueva de la tradicional.

La parte del espacio dedicado a la vivienda se compone de un dormitorio con aseo, la cocina-comedor y el salón-escritorio. Debajo del salón-escritorio se sitúa la bodega, con acceso a ella desde el interior, mediante unos peldaños que comunican las estancias; la bodega dispone de acceso desde el exterior, en la fachada oeste.

El espacio destinado a almacén-exposición es el más extenso, pero escaso para la producción escultórica de Silverio Rivas. Esta es una de las problemáticas a resolver, para dar solución a la falta de espacio de almacenamiento y exposición.

En este módulo tiene un taller adaptado para realizar sus maquetas y moldes.

Los materiales empleados para la construcción, son la piedra para los muros de mampostería; madera recuperada de otra obra y adaptada por Silverio para realizar los portones de la fachada principal; aluminio de color rojo en puertas y ventanas; vigas y pontones de madera, tableros hidrófugos, rasteles y teja cerámica para realizar las cubiertas.



Fig. 248 - Planta de vivienda principal: vivienda taller almacén S/E



Fig. 249 - Fachada principal, S/E.



Fig. 250 - Fachada lateral, S/E.



Fig. 251 - Fachada suroeste.



Fig. 252 - Fachada noreste.



Fig. 253 - Vista de fachada de dormitorio y aseo.



Fig. 254 - Vista interior de zona de almacén-exposición.



Fig. 255 - Vista interior de cocina y escritorio.



Fig. 256 - Vista interior de salón y escritorio.



Fig. 257 - Vista del taller donde se realizan las maquetas y moldes.



Fig. 258 - Vista interior de zona de acceso a la vivienda y almacén-exposición.



Fig. 259 - Vista interior de zona de almacén-exposición.

Descripción de la casa de invitados

La casa de invitados se encuentra adosada a otra construcción vernácula, de la misma fecha que el módulo principal, de aproximadamente doscientos años de antigüedad, en propiedad del lindero.

En tiempos pasados, el módulo de la casa de invitados perteneció al conjunto arquitectónico. Todavía se observa en la fachada posterior la puerta de acceso tapiada con mampostería.

El espacio interior se destina al uso habitacional de invitados, dividiéndose en dos estancias. La primera y mayor corresponde al dormitorio-cocina, la segunda corresponde al aseo.

La conexión interior-externo se produce por la puerta de acceso y la pequeña ventana del aseo. Para ayudar en la iluminación existe un lucernario en la cubierta, orientado a suroeste.

El volumen se caracteriza por mantener y rehabilitar las fachadas preexistentes, de estilo vernáculo, respetando los sistemas constructivos tradicionales.

Los materiales empleados son la piedra para los muros de mampostería; aluminio de color azul en la puerta y ventana; vigas y pontones de madera, friso de madera, rasteles y teja cerámica para realizar las cubiertas.



Fig. 262 - Planta de casa de invitados: espacio destinado a vivienda S/E.



Fig. 263 - Vista exterior fronto-lateral de la casa de invitados.



Fig. 264 - Vista exterior frontal de la casa de invitados.



Fig. 260 y 261 - Interior de la casa de invitados



Fig. 265 - Vista exterior posterior de la casa de invitados



Fig. 266 - Planta de taller para fundición y tallas grandes: espacio destinado a taller ■ S/E.



Fig. 267 - Vista exterior de taller.



Fig. 268 - Vista de acceso a taller.



Fig. 269 - Vista de ventanales de taller.



Fig. 270 - Vista de ventanales de taller.

Descripción del taller de fundición y tallas grandes

El taller dedicado a la realización de piezas de bronce, se ubica en una antigua cuadra destinada a guardar el ganado. La construcción es de la misma fecha que el módulo principal, de aproximadamente doscientos años de antigüedad. Este espacio se caracteriza por sus muros de mampostería de construcción vernácula, igual que la de la vivienda principal. Sobre el muro de mampostería, se construye un zuncho perimetral para consolidar el muro y marcar la nueva intervención sobre lo existente. La cubierta se realiza igual que en la casa taller.

Según las necesidades laborales se lo van exigiendo, va aumentando los espacios de trabajo. El resultado de estas necesidades, es el espacio de taller para realizar las tallas grandes, adosado al taller de piezas de bronce. En este caso, la estructura es de pilares metálicos, rematando la cubierta con teja cerámica sobre correas de madera. Los paramentos son ventanales de madera acristalados en todo su perímetro, apoyado sobre el muro de cierre de la parcela y el taller de fundición. La cubierta se realiza a dos aguas.

Este espacio, se divide en dos plataformas a distinto nivel, diferenciando dos espacios de trabajo.

En este taller, llama la atención, la forma en que se respeta la existencia de un árbol, coexistiendo con el nuevo uso.



Fig. 271 - Vista interior de taller.



Fig. 272 - Vista interior de taller.



Fig. 273 - Vista interior de taller.



Fig. 274 - Vista interior de taller.

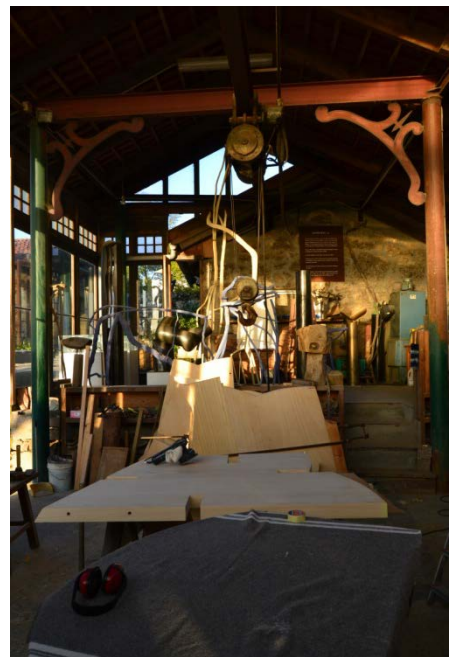


Fig. 275 - Vista interior de taller.



Fig. 276 - Planta de taller para obras de gran formato:
espacio destinado a taller S/E.



Fig. 277 - Vista del taller para obras de gran formato.



Fig. 278 - Vista del taller para obras de gran formato.



Fig. 279 - Vista interior del taller para obras de gran formato.

Descripción del taller para esculturas de gran formato

Tal como sucedió anteriormente con el taller para tallas grandes, las necesidades en trabajos de mayor envergadura, hacen que Silverio realice un espacio mejor adaptado. Un taller de mayor altura y mejor movilidad para las nuevas creaciones. El acceso desde el exterior es compartido para los dos talleres de gran formato, facilitando el suministro de la materia prima para realizar la obra y el transporte de sus obras en camiones adaptados para tal fin.

Este nuevo espacio, comparte las referencias constructivas del anterior, realizándose con pilares metálicos, correas de madera y teja cerámica, aportando la sensación de ser una estructura ligera. Durante varios años permaneció sin cerramiento vertical, pero las inclemencias del tiempo obligan a realizar una intervención y cerrar el paramento sur y parcialmente el paramento oeste. La intervención la realiza el propio escultor, utilizando correas de madera y cristal.

Se debe de tener en cuenta, que todos los talleres de Silverio están estudiados para trabajar una única persona en ellos, dos a lo sumo y puntualmente. Los volúmenes son estudiados y modificados por el propio escultor según las sensaciones que estos espacios le producen en el día a día de su trabajo.

Descripción del taller de carpintería

El volumen destinado a taller de carpintería es el que está más alejado de la casa taller, próximo al entorno del regato. Su arquitectura mantiene el estilo del volumen principal, con muros realizados en mampostería de piedra con el sistema tradicional de construcción. La cubierta se realiza con vigas y pontones de madera, tableros hidrófugos, rasteles y teja cerámica.

La iluminación se realiza por las fachadas norte y este, también por un lucernario ubicado en la cubierta, orientado a oeste.

Las paredes interiores están revocadas y pintadas en blanco.



Fig. 280 - Vista interior del taller de carpintería.

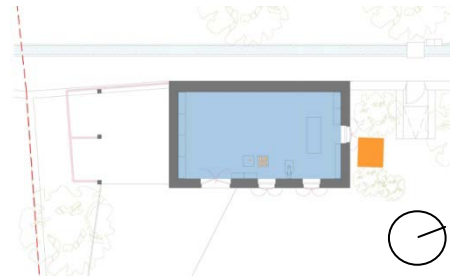


Fig. 281 - Planta del taller de carpintería: espacio destinado a taller ■ S/E.



Fig. 282 - Vista exterior del taller de carpintería.



Fig. 283 - Vista exterior del taller de carpintería.



Fig. 284 - Vista exterior del taller de carpintería.



Fig. 285 - Vista exterior del taller de carpintería.

Fragilidades y potencialidades de la casa-taller

Al realizar el trabajo de descripción de los espacios arquitectónicos de la casa taller de Silverio Rivas, se observan una serie de fragilidades y potencialidades, que a continuación se relatarán.

El primer punto débil que encontramos, está relacionado con la falta de espacio para poder almacenar y exponer su obra escultórica en unas condiciones mínimas de uso. Actualmente está distribuida por varias estancias.

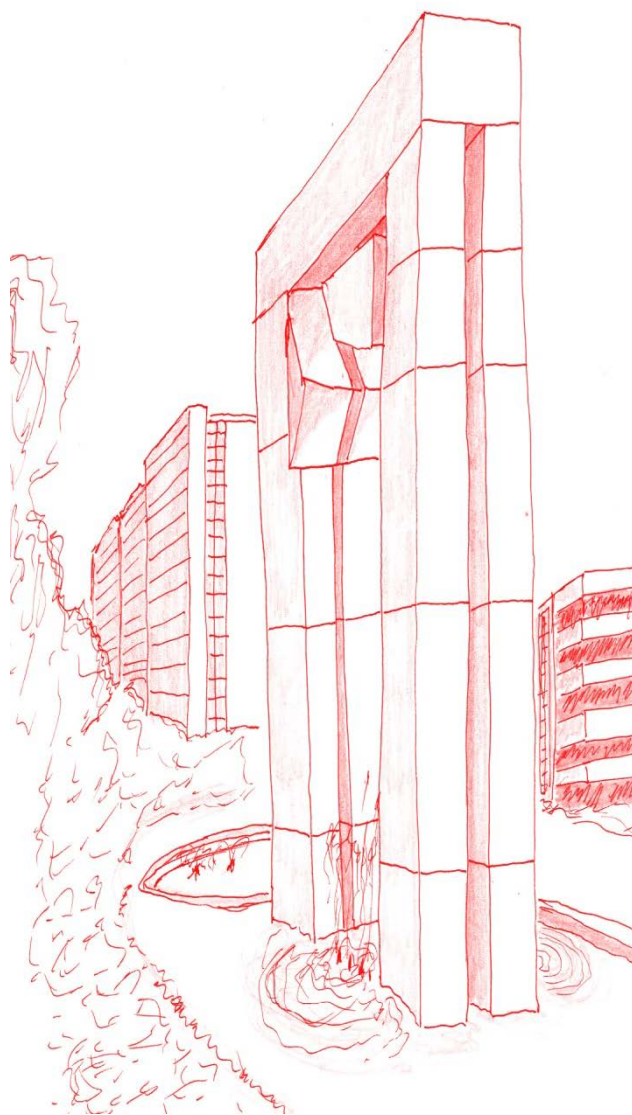
Se debe prestar especial atención a los espacios destinados actualmente a almacén, ya que si se intervinieran para sala de exposiciones, no se podrían mantener con el acabado actual en piedra. El juego de juntas que produce el muro, junto con el tono, igual a muchas de las obras realizadas en granito, despistaría el poder observarlas en condiciones.

Los espacios interiores que se podrían convertir en salas de exposición, en la edificación actual, son espacios pequeños, capaces de albergar una o dos piezas escultóricas como mucho.

Como potencialidades, tiene el entorno, con la zona ajardinada junto al regato, con la posibilidad de colocar alguna pieza escultórica en ese espacio abierto.

Los distintos talleres realizados por Silverio tienen un gran valor patrimonial de memoria, pues cada uno de ellos está perfectamente equipado con el material necesario para realizar las piezas escultóricas, dejando la huella de una serie de procesos laborales casi artesanos, con los sistemas de trabajo tradicionales.

Una de las potencialidades que tiene la casa taller es la de poder contar con otra construcción vernácula lindando en la parcela contigua, pudiendo tener la posibilidad de añadirla al conjunto museístico e intervenir adaptando los usos que le faltan a la casa taller. Complementándose los espacios entre sí.



(César González, 2020)

CAPÍTULO V

**CONSIDERACIONES
GENERALES**

5.1. CONCLUSIONES GENERALES

A la hora de comenzar la disertación científica surgieron muchas dudas en cuanto a la forma de afrontar la problemática, debido, en parte, por el desconocimiento en la materia artística, y debido a la falta de textos específicos a la hora de relacionar la arquitectura con el arte.

La elaboración de una metodología válida para analizar tanto la parte arquitectónica como la artística, se convirtió en la principal intención de disertación, con el fin de dar respuesta a los objetivos. Pero también, con la intención de aportar al mundo de la arquitectura, unas referencias básicas para poder analizar los dos campos de investigación.

Se considera en este trabajo, cumplido el objetivo de realizar una metodología analítica, quedando como trabajo base para poder aplicar al estudio de otras tipologías.

Mediante la metodología analítica, se corroboró la relación vinculante entre la arquitectura de las casas museo de artistas con el arte pictórico y escultórico de los artistas. La relación analizada, en los casos de estudio, muestran una relación sutil, no visible a simple vista, pero vinculante entre la arquitectura y el arte. Las pautas analíticas realizadas en la investigación, ofrecen distintas posibilidades a tener en cuenta para realizar posibles intervenciones en casas-talleres y casas-museos.

5.2. CONCLUSIONES ESPECÍFICAS

Entre los museos y las casas museos existe una diferencia que los separa como instituciones a la hora de dar a conocer el patrimonio cultural que protegen y conservan. Esta diferencia reside en la relación que la casa museo mantiene con el entorno donde se ubica, con el artista y con la propia obra artística.

Los artistas, durante su vida laboral, tienen unas necesidades específicas para compaginar el programa habitacional y el artístico. Esta problemática dio lugar al primer objetivo de esta disertación: ***Definir las principales referencias que articulan las casas museos con las obras artísticas.*** Los resultados analizados en los estudios de caso mostraron una clara relación dialógica entre la obra artística y el entorno donde se crea la obra, constituyendo un camino de ida y vuelta.

De la relación que se analizó entre Jorge Oteiza y el arquitecto Sáenz de Oiza, en la elaboración del proyecto para realizar la casa taller y posteriormente el espacio museístico de la Fundación, se constató la fuerte relación entre la obra arquitectónica y parte del proceso creativo artístico, empapándose la obra arquitectónica de una gran variedad de soluciones empleadas por Oteiza en el estudio de su obra artística. Estas referencias se localizaron en las claraboyas de la cubierta, en los colores, las texturas, en la inercia visual y en las condiciones de iluminación, donde el arquitecto aplica, principalmente, referencias relacionadas con las *Cajas Metafísicas*.

Cabe destacar que la evolución de la Casa Museo de Jorge Oteiza se produce en dos momentos puntuales. El primer momento se produce cuando se instala en la casa taller. El segundo, cuando realiza el espacio museístico, acondicionando los espacios para recibir a los espectadores y realizando nuevos espacios para favorecer la conservación y divulgación de la obra.

Es en este momento cuando se adapta la Casa Museo a las necesidades museísticas propias del S.XXI. Se crea la sala de conferencias, salas audiovisuales, oficinas, biblioteca, almacén, aseos, recepción o patios, incluso se adapta para facilitar el movimiento por todo el espacio a personas con movilidad reducida, mediante la colocación de ascensores y rampas.

Al realizar el estudio de la Casa Museo y de la obra de Salvador Dalí, se corroboró la relación dialógica entre la obra artística, el entorno y la casa museo. Dalí comentaba que sólo se inspiraba en su casa taller de Portlligat. La investigación aportó, que de la relación existente se nutren tanto la obra artística como la arquitectura; ambas cogen referencias la una de la otra.

La arquitectura está presente en la obra artística en detalles como los pavimentos, los colores, la orientación o la iluminación; y la obra artística está presente en la arquitectura mediante composiciones basadas en obras de otros artistas, como *La isla de los muertos*, incluso utilizando su método paranoico-crítico, realizando distribuciones laberínticas y enrevesadas, empleando pasillos excesivamente estrechos para comunicar distintas dependencias.

Al contrario de lo que sucedió con la Casa Museo de Jorge Oteiza, la evolución de la Casa Museo de Salvador Dalí, se produjo expandiéndose poco a poco durante cuarenta años, creciendo como una "*estructura biológica*", tal como la definía Salvador Dalí.

Al realizar la adaptación para permitir las visitas a la Casa Museo, se decide mantener la esencia de la casa, mostrarla al visitante lo más próximo posible a como Dalí la dejó, perjudicando el acceso para personas con movilidad reducida, dado la cantidad de peldaños y desniveles que caracterizan la obra.

Cuando se realizó el estudio analítico sobre la Casa Museo y la obra de Víctor Corral, nuevamente surgió la relación entre el entorno, donde el artista produce su obra, y la arquitectura.

El análisis mostró que Corral utiliza las técnicas tradicionales del entorno para mostrar su arte, incluso las utiliza en la creación de su Casa Museo, en la que participa activamente.

No sólo conserva y difunde el valor patrimonial de la obra artística, sino que también protege el valor patrimonial inmaterial de las técnicas tradicionales del trabajo artesano.

La evolución de la Casa Museo de Víctor Corral se produce en dos momentos puntuales. El primer momento es cuando crea la casa-museo. El segundo es cuando construye la torre, ganando espacio interior.

Un valor en positivo que tiene la Casa Museo de Víctor Corral, es el escuchar las explicaciones de cada obra por el propio artista.

Después del análisis de la Casa Museo de Victor Corral, se llega a la conclusión de que tiene pendiente una intervención para adaptarse a las exigencias museísticas propias del S. XXI, dado la falta espacios de uso público, tales como aseos, recepción, sala de audiovisuales, oficinas, almacén y acceso a personas con movilidad reducida, entre otros.

Cabe destacar que tanto la casa-museo de Jorge Oteiza como la de Salvador Dalí, fueron casas-talleres en vida de los artistas, donde realizaban su obra artística, para convertirse posteriormente en casas-museo. La casa-museo de Victor Corral nació como tal, a pesar de que el artista continua elaborando su obra en el taller.

Los resultados después de analizar los estudios de caso en cada casa museo, marcan unas pautas de análisis para buscar los vínculos existentes entre arte y arquitectura, dando lugar al segundo objetivo de la disertación: **Establecer recomendaciones para convertir la casa-taller de Silverio Rivas en casa-museo.**

Al realizar el estudio de la casa taller de Silverio Rivas y de su obra, se localizan referencias compartidas en la arquitectura y el arte.

Los procesos creativos surgen del mismo entorno natural. El escultor percibe sensaciones que se trabajan y aplican tanto en la obra artística como arquitectónica, en ocasiones con desacierto y posterior resolución.

Para dar solución al segundo objetivo, se marcarán las pautas a seguir como respuesta al análisis de la obra y casa taller.

A la hora de intervenir en la casa taller para convertirla en casa museo, se debe tener en cuenta que se parte de un núcleo habitacional formado por dos personas. Los espacios actualmente están diseñados para cumplir las necesidades habitacionales y de trabajo en un ambiente de carácter privado. Su conversión a un espacio público conlleva una serie de medidas a tener en cuenta.

En primer lugar, se debería de conocer si el escultor va a continuar con sus funciones laborales y habitando los distintos espacios. En este caso, habría que realizar un programa específico separando los espacios íntimos de los de acceso público, estando debidamente señalizados cada uno de ellos.

En el caso de que el escultor se retirara y no habitara este espacio (ya que dispone de otra residencia), surgirían tres posibilidades a tener en cuenta:

- Realizar un proyecto planteando la mínima intervención, con el fin de mantener los espacios de trabajo y habitacionales tal cual los deja el artista, protegiendo y divulgando no solo el patrimonio material, sino también el patrimonio inmaterial. Tal como se realizó en la Casa Museo de Salvador Dalí, donde las estancias permanecen tal cual las dejó el artista.
- Realizar un proyecto renovador, vinculando el arte y la arquitectura según los procesos de trabajo de Silverio Rivas, con la finalidad de divulgar y proteger su obra artística, priorizando el patrimonio material sobre el

inmaterial. Sirve de ejemplo como se desarrolló en la Fundación Jorge Oteiza, donde se creó un nuevo volumen adosado a la casa-taller para dar solución a las nuevas necesidades museísticas.

- Realizar una solución mixta entre las dos anteriormente mencionadas. Se realizaría la mínima intervención en la casa taller para mantener intacto el valor patrimonial material e inmaterial, interviniendo en la parcela lindante.

La tercera solución sería propicia para liberar las zonas de almacenamiento en la casa taller, pudiendo destinarse a espacios de exposición de una o dos piezas escultóricas, dado su espacio limitado.

Los talleres se mantendrían en su estado actual, con la finalidad de mostrar a futuras generaciones los procesos laborales realizados, en distintas áreas, por el escultor.

Las estancias actualmente habitadas por Silverio Rivas y Odile, quedarían tal cual están, mostrando a futuras generaciones el tipo de vida adoptada en el día a día del escultor.

El nuevo espacio proyectado estaría ubicado en la casa adosada a la casa de invitados, unificando un espacio que anteriormente ya pertenecía al mismo volumen. A través de la casa de invitados se haría el acceso a la casa museo (Ver fig. 287 y 289).

El volumen adosado a la casa de invitados se caracteriza, al igual que la casa-taller, por su construcción vernácula, compartiendo los vínculos constructivos heredados de tiempos pasados. La intervención a realizar en este espacio debería de ser respetuosa con la preexistencia, tal como realizó la intervención Silverio Rivas en la casa-taller, separando las distintas etapas de intervención realizadas en el volumen, respetando las existencias previas. Silverio Rivas recurre a cambios en el uso de material para marcar las distintas etapas constructivas.



Fig. 286 - Casa adosada a la casa de invitados, fachada principal.



Fig. 287 - Trasera de la casa de invitados con puerta tapiada.



Fig. 288 - Casa adosada a la casa de invitados, fachada posterior con anexos.



Fig. 289 - Planta de parcela de la Casa-taller de Silverio Rivas y parcela a adicionar para realizar el nuevo espacio expositivo.

El nuevo volumen, en conjunto con anexos, albergaría espacios destinados a exposición; almacén de la obra escultórica para poder restaurarla, conservarla e incluso rotarla para poder dar vida al espacio expositivo con exposiciones diferentes cada cierto tiempo; biblioteca; sala de conferencias; sala de proyecciones, oficinas; zonas de ocio; cafetería y un espacio recibidor, donde poder reunir a las visitas para la guía por la casa museo. Estos espacios liberarían la casa taller. El acceso principal a las instalaciones sería por esta nueva zona, controlando y vigilando el acceso de los espectadores.

A la hora de proyectar los espacios expositivos se ha de tener en cuenta que no es lo mismo exponer obra pictórica que obra escultórica.

La primera necesita de paredes que alberguen los cuadros, mientras que en la segunda, las esculturas deben de estar colocadas en el centro de las estancias para poder ser observadas en todo su perímetro. Los paramentos que envuelven el espacio expositivo no deberían ser de piedra de mampostería, ya que podrían neutralizar la obra escultórica.



Fig. 290 - Exposición de Silverio Rivas (Mente/Materia).



Fig. 291 - Exposición de Silverio Rivas (Mente/Materia).



Fig. 292 - Exposición de Silverio Rivas (Mente/Materia).



Fig. 293 - Exposición de Silverio Rivas (*Mente/Materia*).

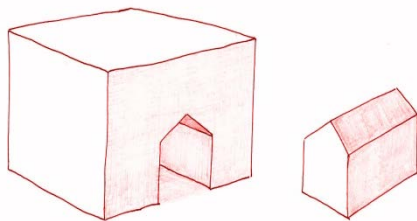


Fig. 294 - Boceto de posible intervención en el volumen con llenos y vacíos.



Fig. 295 - Imágenes de las obras "Cuadro en cruz" y "Espacio para o Apóstolo" de Silverio Rivas.

Tanto en los espacios actuales como en las nuevas propuestas a realizar para uso expositivo, las pinturas a aplicar en los paramentos deben de ser con colores neutros, para que los espectadores no despiden la atención de la obra escultórica.

Los pavimentos también serán de color neutro y de material continuo y resistente, sin que se vean afectados ni los pavimentos ni la propia obra en el montaje y desmontaje de las piezas escultóricas para realizar las exposiciones.

A la hora de intervenir en el espacio adicionado, se debe de tener en cuenta los puntos analizados, relacionados con las referencias que vinculan el arte con la arquitectura, mediante el volumen y las propiedades de la forma.

Con respecto al volumen, la obra analizada comparte vínculos entre la escultura y el lleno-vacio. Incluso, Silverio Rivas comenta que su obra la componen como mínimo, dos elementos. Para el artista, su arte debe de abrirse o vaciarse, para poder ser atravesado y mejor entendido por el espectador.

Como posible intervención en el volumen, partiendo del concepto de Casa-museo, se podría partir de la desfragmentación de un bloque, utilizado por Silverio Rivas en su proceso artístico. Se podría estudiar un volumen puro con forma de cubo, como "contenedor" de arte y arquitectura realizando un vaciado con el perfil de casa. Este vacío se podría convertir en un anexo para completar las necesidades museísticas.

El estudio realizado sobre las propiedades de la forma, permiten una gran variedad de posibilidades a tener en cuenta a la hora de intervenir en el nuevo espacio museístico, dejando la esencia de los vínculos que podrían relacionar la obra y la casa museo.

Se debería de considerar, igual que planteó Oiza al desarrollar el proyecto museístico, valorar la opción de que la obra arquitectónica no eclipse a la obra escultórica. La intervención podría ser sutil, apoyándose en las referencias analizadas que vinculan el arte y la arquitectura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boutin, G., Goyette, G., & Lessard-Hébert, M. (1994). *Investigação Qualitativa: Fundamentos e Práticas*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Bogdan, R., & Biklen, S. (1994). *Investigação qualitativa em educação- Introdução á Teoría e a os Métodos*. Porto: Porto Editora.
- Borrás, G., Esteban, J., & Alvaro, I. (1980). *Introducción General al Arte. Arquitectura. Escultura. Pintura. Artes Decorativas*. Madrid: Ed. ISTMO.
- Blanco, A., Novo, J., & Pérez, E. (1999). *Víctor Corral Castro*. Begonte: Ed. A.C. Xermolos.
- Calvo, F. (2014). *El Arte Contemporáneo*. (3ª ed.). Barcelona: Ed. Taurus.
- Ching, F. (2015). *Arquitectura. Forma, Espacio y Orden*. (4ª ed.). Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S.L.
- Cid, D. (2008). *Cases-museu, intimitats revelades*. (Tesis de Doctorado, Universidad de Barcelona, Departamento de Historia del arte).
- Corral, V. (2018). *Arte en esencia*. Lugo: Ed. Gráficas Lasa.
- De Bruyne, P., Herman, J., & De Schoutheete, M. (1991). *Dinâmica da pesquisa em ciencias sociais*. (5ª ed.). Río de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora.
- De Ilano, P. (1983). *Arquitectura popular en Galicia* (Vols. 1-2). Santiago de Compostela: COAG.
- Desvallées, A., & Mairesse, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. Recuperado de: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Museologie_Espagnol_BD.pdf (Visita realizada el 15/04/2020).
- Descharnes, R., & Néret, G. (2019). *Salvador Dalí. La obra pictórica 1904-1989*. Colonia, Alemania: Ed. Taschen GmbH.
- Dovale, C. (2014). *La casa de Chillida: un muro de piedra como elemento generador de Chillida-Leku*. Escritura e imagen. Vol.10, Num. especial: Homenaje a Chillida Caminos de encuentro entre el pensamiento y el arte (pp. 233-246). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Elger, D., Ganteführer-Trier, A., Grimme, K. H., Hess, B., Werner, H., Honnef, K., Klingsöhr-Leroy, C., Martin S., Marzona, D., Stremmel, K., Wolf, N. (2016). *Arte moderno. 1870-2000. Del impresionismo a la actualidad*. Colonia: Ed. TASCHEN GmbH.
- Franco, F. (2013). Me reñían porque dedicaba más tiempo a Rodin que a los muebles. *Faro de Vigo*. Recuperado de: <http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2012/11/25/silverio-rivas-70-anos-grande/716944.html> (Consulta realizada el 30/11/2016).

Galisteo, A. (2015). *El Museo de Masas en España (1951-1992). Orígenes y Evolución de su Arquitectura. (Tesis de Doctorado, Universidad de Málaga, Departamento de Arte y Arquitectura, Escuela de Arquitectura)*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10630/13718> (Visita realizada el 07/04/2020).

García, I., Rodríguez, D., & Blázquez, M. (2019). *Museografía y Conservación*. Madrid: Ed. Síntesis, S. A. Recuperado de: <https://www.sintesis.com/data/indices/9788491713135.pdf> (Visita realizada el 15/04/2020).

García, J. (2005). *46 Grandes Artistas Galegos: Silverio Rivas, Esculturas*. Centro cultural Caixanova (pp. 59-68).

Ghiglione, R., & Matalón, B. (1997). *Diferentes tipos de entrevista. O inquerito. Teoría e práctica*. Oeiras: Edición Celta.

Gil, A. (1995). *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo: Editora Atlas S.A.

Gispert, C. (1987). *Diccionario de la Lengua Española*. Barcelona: Ediciones Océano-Éxito, S.A.

Gomes, B. (2013). *O espaço flexível, o caso dos museus de Arte Contemporânea post-minimalista*. (Disertación de Mestrado Integrado en Arquitectura e Urbanismo). Escola Superior Gallaecia, Vilanova de Cerveira, Portugal.

Gompertz, W. (2012). *150 anos de Arte Moderna num Piscar de Olhos*. Trad. Carvalho, M. (2014). Lisboa: Ed. Bizâncio.

Groat, L., & Wang, D. (2013). *Architectural research methods*. (2ª ed.). Canada: Wiley.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination culture: Tourism, museums, and heritage*. Univ of California Press.

López, E. (2015). *Jorge Oteiza y lo Arquitectónico: de la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960)*. (1ª Ed.). Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa. Recuperado de: https://www.udc.es/export/sites/udc/publicacions/_galeria_down/libros_extractos/Oteiza_extrato_Web.pdf_2063069239.pdf (Consulta realizada el 30/12/2019).

Luca de Tena, C. (2007). Escritor y personaje: dos formas distintas de habitar una casa. Cervantes, Dulcinea y las casas-museo. *Museos.es*. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Cultura. Madrid. (pp. 98-109).

Maluenda, I., & Encabo, E. (2015). Alvaro Siza: La arquitectura vive convulsa por la involución política. *El cultural*. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Alvaro-Siza-La-arquitectura-vive-convulsa-por-la-involucion-politica/36222> (Consulta realizada el 15/06/2016).

Martín, J. (1995). *Las Claves de la Escultura*. Barcelona: Ed. Planeta.

- Pavoni, R. (2012). *Casas museo: una tipología de museos para poner en valor*. recuperado de: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-argentina/pdf/casas_museos_es.pdf (Consulta realizada el 28/02/2016).
- Pérez, S. (2014). ¿Categorizar lo inmaterial? El patrimonio cultural inmaterial y las casas museo españolas. *e-rph n°15* (pp. 23-52). Recuperado de: https://www.google.es/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Frevistaseug.ugr.es%2Findex.php%2Fferph%2Farticle%2Fdownload%2F3514%2F3519&psig=AOvVaw3GYdrp_ASTFkekYehamTMu&ust=1595036166662000&source=images&cd=vfe&ved=2ahUKEwj_IZvyktPqAhUaeBQKHU8CBN0Qr4kDegQIARB6 (Visita realizada el 15/06/2016).
- Pérez, S. (2016). *Las Casas Museo en España. Análisis de una Tipología Museística Singular. (Tesis de Doctorado, Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte)*. Recuperado de: <http://digitum.um.es/.../1/Soledad%20Pérez%20Mateo%20Tesis%20Doctoral%20c.pdf> (Consulta realizada el 27/04/2017).
- Pérez, F. (n.d.). *Jorge Oteiza*. Fundación Juan March, Madrid. Recuperado de: <https://www.march.es/arte/coleccion/ficha.aspx?p0=11> (consulta realizada el 30/12/2019)
- Pitxot, A., & Aguer, M. (2005). *Teatro-Museo Dalí de Figueres*. Barcelona. Ed. Fundació Gala-Salvador Dalí Triangle Postals, SL.
- Pitxot, A., & Aguer, M. (2008). *Casa-Museo Salvador Dalí Portlligat-Cadaqués*. Barcelona. Ed. Fundació Gala-Salvador Dalí Triangle Postals, SL.
- Riaño, P. (2019). ICOM decide aplazar la nueva definición de museo. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2019/09/07/actualidad/1567856362_291943.html (Consulta realizada el 12/12/2019).
- Ruiza, M., Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). *Biografía de Jorge Oteiza*. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona (España). Recuperado de: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/o/oteiza.htm> (Consulta realizada el 08/01/2020).
- Ruiza, M., Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). *Biografía de Salvador Dalí*. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona (España). Recuperado de: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/dali.htm> (Consulta realizada el 08/01/2020).
- Saint-Georges, P. (1997). *Pesquisa e crítica das fontes de documentação nos domínios económico, social e político*. Gradiva.
- Samaniego, F. (1998). Álvaro Siza encuentra en la escultura el placer de trabajar. *Ediciones El País S.L.* Recuperado de: http://elpais.com/diario/1998/11/13/cultura/910911607_850215.html (Consulta realizada el 15/06/2016).

Sotelino, B. (2005). Silverio Rivas, a escala humana. *La Voz de Galicia*. Recuperado de: <http://www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2005/05/02/3691683.shtml> (Consulta realizada el 30/11/2016).

Torres, A. (2007). *Casas-Museu em Portugal Teorías e Práticas*. (Disertación de Mestrado en Museología, Facultad de Letras de la Universidade do Porto), O Porto, Portugal.

Torres, B. (2013). *Casas Museo: Museología y gestión*. Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Weyers, F. (2006). *Salvador Dalí. Vida e Obra*. Ed. Tandem Verlag GmbH KÖNEMANN.

Xiz, X. (2005). *Víctor e Eva Corral. Formas e cores*. Santiago de Compostela: Ed. Litonor.

Yin, R. (2009). *Case Study Research: Desing and Methods*. (4ª Ed.). Thousand Oaks: Sage publications.

WEBGRAFÍA

<http://silveriorivas.com/> (visita realizada el 22/5/2017).

<http://www.icom-ce.org/que-es-el-icom/> (Consulta realizada el 14/12/2019).

<http://laxeiro.org/es/el-escultor-silverio-rivas-gana-el-premio-laxeiro-2015/> (Consulta realizada el 30/11/2016)

ÍNDICE DE IMÁGENES

Portada - Imagen de Escultura Represaliados con vista de la casa-taller Silverio Rivas. Autoría personal, fotomontaje.

Portada Capítulo I - Boceto de vista interior en casa-taller Silverio Rivas. Autoría personal. **P. 15**

Fig. 1 - D. Benigno de la Vega Inclán, II Marqués de la Vega Inclán. Recuperado de: <https://1.bp.blogspot.com/-TF-qgm-5rbo/WgjFvDARPEI/AAAAAAAAAJM/bgXkDtvT5xUlgI9ghI7Pr-7IJ8r8ziqcACLCBGAs/s320/037.jpg> (Visita realizada el 25/04/2020) **P. 17**

Fig. 2 - Museo Casa Cervantes. Recuperado de: https://www.comunidad.madrid/sites/default/files/styles/image_style_16_9/public/img/edificios/shutterstock_493667167.jpg?itok=-kCyCfgl. (Visita realizada el 24/04/2020) **P. 17**

Fig. 3 - Museo del Greco (Casa-Museo). Recuperado de: <https://toledodiario.es/ruhumim/2017/10/museo-greco-1024x680.jpg> (Visita realizada el 25/04/2020) **P. 17**

Fig. 4 - Fundación Eduardo Chillida (Espacio expositivo). Autoría personal. (17/05/2016) **P. 18**

Fig. 5 - Fundación Eduardo Chillida (Espacio interior expositivo). Autoría personal. (17/05/2016) **P. 18**

Fig. 6 - Tabla de categorías analíticas. Autoría personal. (12/07/2020) **P. 26**

Fig. 7 - Volumen. Autoría personal. (25/11/2019) **P. 27**

Fig. 8 - Volumen sólido y vacío. Autoría personal. (25/11/2019) **P. 27**

Fig. 9 - Perfil. Autoría personal. (25/11/2019) **P. 27**

Fig. 10 - Tamaño. Autoría personal. (25/11/2019) **P. 27**

Fig. 11 - Color. Autoría personal. (25/11/2019) **P. 27**

Fig. 12 - Textura. Autoría personal. (25/11/2019) **P. 27**

Fig. 13 - Posición. Autoría personal. (25/11/2019) **P. 28**

Fig. 14 - Orientación. Autoría personal. (25/11/2019) **P. 28**

Fig. 15 - Inercia Visual. Autoría personal. (25/11/2019) **P. 28**

Portada Capítulo II - Boceto de biblioteca de casa-taller Silverio Rivas. Autoría personal **P. 31**

Fig. 16 - "The Horse". Recuperado de: <https://www.guggenheim.org/artwork/1107>. (Visita realizada el 09/02/2020) **P. 33**

Fig. 17 - "El hombre que camina I". Recuperado de: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/hombre-que-camina-homme-qui-marche-1960>. (Visita realizada el 09/02/2020) **P. 33**

Fig. 18 - Cronología de corrientes artísticas (1860- actualidad). Basado en el libro *Arte Moderno: 1870-2000. Del Impresionismo a la actualidad*. (04/01/2017) **P. 34**

Fig. 19 - Museo del Prado, Madrid. Recuperado de: https://www.lavanguardia.com/r/GODO/LV/p6/WebSite/2019/11/19/Recortada/img_lbernaus_2019_1119-181915_imagenes_lv_terceros_istock-475444818-682-k9DI-U471761392477n8H-992x558@LaVanguardia-Web.jpg (Visita realizada el 13/08/2020) **P. 35**

Fig. 20 - *Tipología de casa rural, Santo Antonio de Val de Poldros*. Autoría personal (12/03/2017) **P. 35**

Fig. 21 - *Tipología de casa palaciega, Palacio da Breijoeira, Monção*. Autoría personal (17/04/2011) **P. 35**

Fig. 22 - *Casa-Museo de Rosalía de Castro, Padrón*. Autoría personal (13/09/2013) **P. 36**

Fig. 23 - *Escritorio en Casa-Museo de Rosalía de Castro, Padrón*. Autoría personal (13/09/2013) **P. 36**

Fig. 24 - *Casa-Museo Diego de Giraldez, A Cañiza*. Autoría personal (12/08/2020) **P. 36**

Fig. 25 - *Interior de Casa-Museo Diego de Giraldez, A Cañiza*. Recuperado de: <https://turismoriasbaixas.com/imaxes/upload/recursoturistico/28/2803/280381/280381438/1450086291348/GIRALDEZ.jpg> (Visita realizada el 20/08/2020) **P. 36**

Fig. 26 - *Pazo do Faramello, Rois*. Autoría personal (20/05/2018) **P. 37**

Fig. 27 - *Imagen antigua del Pazo do Faramello con los anexos para la elaboración del papel*. Imagen expuesta en el molino del Pazo do Faramello. (20/05/2018) **P. 37**

Fig. 28 - *Palacio da Breijoeira, Monção*. Autoría personal (21/08/2020) **P. 37**

Fig. 29 - *Antigua Bodega del Palacio da Breijoeira*. Autoría personal (21/08/2020) **P. 37**

Fig. 30 - *Reparto de las casas-museo por comunidades autónomas*. Autoría personal **P. 38**

Fig. 31 - *Evolución de las casas-museo según las unidades de nuevas creaciones por cada década*. Autoría personal **P. 39**

Fig. 32 - *Patio interior de la Casa Museo Palacio de las Dueñas*. Recuperado de: https://s4.eestatic.com/2016/03/04/actualidad/Actualidad_107000599_2062452_1706x1706.jpg (Visita realizada el 16/07/2020) **P. 39**

Fig. 33 - *Biblioteca de la Casa Museo Palacio de las Dueñas*. Recuperado de: <https://image.jimcdn.com/app/cms/image/transf/dimension=630x10000:format=jpg/path/sb5a998576ace4833/image/iaf246116cae1d2b6/version/1486018255/visita-sevilla-gratis-palacio-de-las-due%C3%B1as.jpg> (Visita realizada el 15/07/2020) **P. 39**

Fig. 34 - *Taller de la Casa Museo de Miró*. Recuperado de: https://miromallorca.com/content/uploads/2020/02/mj_sert_baixa_18.jpg (Visita realizada el 15/07/2020) **P. 40**

Fig. 35 - *Casa Museo del Romanticismo, Sala X*. Recuperado de: <https://www.unaventanadesdemadrid.com/objetos/museo-del-romanticismo/x-el-pasillo-estuche-de-viaje-de-fernando-vii.jpg> (Visita realizada el 15/07/2020) **P. 40**

Fig. 36 - *Casa Museo Cerralbo*. Recuperado de: https://lh3.googleusercontent.com/proxy/XkPzbmPVxXmeoqluNOT8h2nMpaS1RtJ3F-FBrLAbPArK1quvx6a_nryn8sTU_ChZwO3GI0edoPybzQx7ZXdW9wRUTYhyV4L5c9WFWSMfnc-MMO2WcdVhFjkHN_NRN2Eg (Visita realizada el 15/07/2020) **P. 40**

Fig. 37 - *Casa Natal de Santa Teresa*. Recuperado de: <http://www.teresadejesus.com/wp-content/uploads/2017/01/habitaci%C3%B3n-2.jpg> (Visita realizada el 15/07/2020) **P. 41**

Fig. 38 - Ecomuseo de Somiedo. Recuperado de:
https://www.somiedo.es/image/image_gallery?uuid=eb4a7607-25b0-4d89-90c0-2fb73c0472be&groupId=84066&t=1322248975423 (Visita realizada el 15/07/2020) **P. 41**

Fig. 39 - Casa Museo de Gaudí. Recuperado de:
https://d2prydcqrq5962.cloudfront.net/image/journal/article?img_id=642595&t=1594889521380
 (Visita realizada el 16/07/2020) **P. 42**

Fig. 40 - Museo Casa de los Tiros. Recuperado de:
<http://www.granadatur.com/media/cache/7e/b8/7eb8536969038038335b18003a0c1894.jpg> (Visita realizada el 16/07/2020) **P. 42**

Fig. 41 - Casa Museo de los Ingleses. Recuperado de:
https://s03.s3c.es/imag/_v0/640x450/c/2/a/casa-de-los-ingleses-1.jpg (Visita realizada el 16/07/2020) **P. 42**

Fig. 42 - Taller de trabajo de Alberto Giacometti. Recuperado de: https://elcultural.com/wp-content/uploads/imgNoticias/2018/12425_1.jpg (Visita realizada el 17/07/2020) **P. 43**

Fig. 43 - Taller de trabajo en la casa taller de Silverio Rivas. Autoría personal (04/01/2020) **P. 43**

Fig. 44 - Casa Museo de Cervantes, Valladolid. Recuperado de: <https://www.revistadearte.com/wp-content/uploads/2019/09/20190923-museocasa-cervantes-681x454.jpg> (Visita realizada el 17/07/2020) **P. 44**

Fig. 45 - Casa Museo de Cervantes, Valladolid. Recuperado de:
<https://www.culturaydeporte.gob.es/.imaging/mte/micrositios-theme/imagen-gr/dam/micrositios/museocasacervantes/museo/edificio/planta-primer/estrado/2014-estrado/jcr:content/2014-estrado.jpg.jpg> (Visita realizada el 17/07/2020) **P. 44**

Fig. 46 - Casa Museo de Dulcinea del Toboso. Recuperado de:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/El_Toboso_Casa_Museo_de_Dulcinea_2.jpg
 (Visita realizada el 17/07/2020) **P. 44**

Fig. 47 - Interior en Casa Museo de Dulcinea del Toboso. Recuperado de:
https://lh3.googleusercontent.com/proxy/-Gpvv1w--d4HkPjqSxL-jCci3OTb58iwgGRJheohvB-ABS--yB0qPGDmhrOi88VybNRwGlcaKviaX0-l44uHKK9B1exBuHwdQGjKMjyT0P13xWOJFRNoufMfdGOd_UvP3m7vG2ce66m15c3qfdgo5JLZVa5hzz_Es3gdZjKbtIXCipE (Visita realizada el 17/07/2020) **P. 44**

Portada Capítulo III - Boceto de una escultura por cada artista a analizar. Autoría personal **P. 47**

Fig. 48 - Jorge Oteiza (1908-2003). Recuperado de:
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/o/oteiza.htm>. (Visita realizada el 08/01/2020) **P. 49**

Fig. 49 - Salvador Dalí (1904-1989). Recuperado de:
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/dali.htm>. (Visita realizada el 08/01/2020) **P. 49**

Fig. 50 - Víctor Corral (1937). Autoría personal. (04/01/2020) **P. 49**

Fig. 51 - Cuadro de categorías analíticas. Autoría personal. (17/07/2020) **P. 50**

Separador Casa-Museo Jorge Oteiza - Boceto de volumen arquitectónico. Autoría personal **P. 51**

Fig. 52 - Situación de la fundación Jorge Oteiza. Recuperado de Google Earth. **P. 53**

- Fig. 53 - *Implantación*.** Recuperado de Google Earth. (12/01/2020) **P. 53**
- Fig. 54 - *Vista general de la casa museo*.** Autoría personal. (18/05/2016) **P. 53)**
- Fig. 55 - *Vista del espacio expositivo*.** Autoría personal. (18/05/2016) **P. 53**
- Fig. 56 - "*Adán y Eva. Tangente $S=E/A$* ".** Recuperado de:
<http://catalogo.artium.eus/dossieres/1/jorge-oteiza/obra> (Visita realizada el 21/03/2020) **P. 54**
- Fig. 57 - "*Maternidad*".** Recuperado de: <http://catalogo.artium.eus/dossieres/1/jorge-oteiza/obra>
 (Visita realizada el 21/03/2020) **P. 54**
- Fig. 58 - *Vista interior del espacio expositivo, con esculturas de estilo figurativo de Jorge Oteiza*.**
 Autoría personal. (18/05/2016) **P. 54**
- Fig. 59 - *Los 14 apóstoles en la cuneta*.** Recuperado de:
https://www.naiz.eus/es/hemeroteca/gara/editions/2019-09-21/hemeroteca_articles/arantzazu-de-obra-maldita-a-estandarte-del-arte-moderno. (Visita realizada el 12/01/2020) **P. 55**
- Fig. 60 - *Friso de la basílica de Aranzazu*.** Recuperado de: <https://divisare.com/projects/378814-francisco-javier-saenz-de-oiza-xavier-de-jaureguiberry-santuario-de-aranzazu>. (Visita realizada el 12/01/2020) **P. 55**
- Fig. 61 - "*Desocupación de la esfera*".** Autoría personal. (18/05/2016) **P. 55**
- Fig. 62 - "*Monumento a Batlle*" Jorge Oteiza- Roberto Puig.** Autoría personal. (18/05/2016) **P. 56**
- Fig. 63 - *Boceto de Fundación Oteiza*.** Autoría personal. (17/07/2020) **P. 57**
- Fig. 64 - "*Figura comprendiendo políticamente*".** Recuperado de: <https://www.museooteiza.org/wp-content/uploads/2008/09/figura-comprendiendo-politicamente-1935.JPG>. (Visita realizada el 08/01/2020) **P. 57**
- Fig. 65 - "*Fusión con tres sólidos abiertos*".** Recuperado de: <https://www.museooteiza.org/wp-content/uploads/2008/09/fusion-con-tres-solidos-abiertos-estela-funeraria-para-espana.jpg>. (Visita realizada el 08/01/2020) **P. 57**
- Fig. 66 - *Planta 0, Fundación Jorge Oteiza*.** Documento facilitado por el Centro de estudios Fundación Museo Jorge Oteiza (24/01/2020) **P. 58**
- Fig. 67 - *Planta 1, Fundación Jorge Oteiza*.** Documento facilitado por el Centro de estudios Fundación Museo Jorge Oteiza (24/01/2020) **P. 58**
- Fig. 68- *Planta 2, Fundación Jorge Oteiza*.** Documento facilitado por el Centro de estudios Fundación Museo Jorge Oteiza (24/01/2020) **P. 59**
- Fig. 69 - *Perspectiva de caja metafísica*.** Autoría personal. (12/02/2020) **P. 59**
- Fig. 70 - *Sección de caja metafísica*.** Autoría personal. (12/02/2020) **P. 59**
- Fig. 71 - *Perspectiva de caja metafísica*.** Autoría personal. (12/02/2020) **P. 60**
- Fig. 72 - *Sección de caja metafísica*.** Autoría personal. (12/02/2020) **P. 60**
- Fig. 73 - *Perspectiva de caja metafísica*.** Autoría personal. (12/02/2020) **P. 60**
- Fig. 74 - *Sección de caja metafísica*.** Autoría personal. (12/02/2020) **P. 60**

- Fig. 75** - *Vista exterior de los lucernarios*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 61**
- Fig. 76** - *Vista interior de los lucernarios*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 61**
- Fig. 77** - *Cajas vacías o cajas metafísicas, (1958)*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 61**
- Fig. 78** - *Imagen de pasillo interior*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 62**
- Fig. 79** - *Imagen de rampa en el espacio expositivo*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 62**
- Fig. 80** - *Imagen de patio interior*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 62**
- Fig. 81** - *"Caja de piedra"*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 62**
- Fig. 82** - *Imagen de escaleras y espacio expositivo*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 63**
- Fig. 83** - *Imagen de biblioteca*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 63**
- Fig. 84** - *Imagen de patio interior*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 63**
- Fig. 85** - *"Busto de Unamuno"*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 63**
- Fig. 86** - *Vista fachada lateral de Fundación Museo Jorge Oteiza*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 64**
- Fig. 87** - *Vista exterior de lucernarios*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 64**
- Fig. 88** - *Vista interior de lucernario*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 64**
- Fig. 89** - *"Caja vacía o caja metafísica"*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 64**
- Fig. 90** - *Iluminación interior en zonas de paso*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 65**
- Fig. 91** - *Iluminación interior en zona expositiva*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 65**
- Fig. 92** - *Iluminación interior a contraluz*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 65**
- Fig. 93** - *"Caja vacía o caja metafísica"*. Autoría personal. (18/05/2016) **P. 65**
- Fig. 94** - *Boceto de iluminación*. Autoría personal. (18/07/2020) **P. 65**
- Separador Casa-Museo Salvador Dalí - Boceto de volumen del palomar**. Autoría personal **P. 67**
- Fig. 95** - *Situación de la Casa Museo en Cadaques*. Recuperado de Google Earth. (12/01/2020) **P. 69**
- Fig. 96** - *Implantación de la Casa Museo en Portlligat*. Recuperado de Google Earth. (12/01/2020) **P. 69**
- Fig. 97** - *Vista de la casa museo desde la playa*. Autoría personal. (15/05/2016) **P. 69**
- Fig. 98** - *"Pierrot tocando la guitarra"*. Recuperado de: <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/165/pierrot-tocando-la-guitarra-pintura-cubista>. (Visita realizada el 7/03/2020) **P. 70**
- Fig. 99** - *"Muchacha en la ventana"*. Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/cache/f0046_noiaalafinestra_1411574278_480.jpg. (Visita realizada el 7/03/2020) **P. 70**

Fig. 100 - *"Figura sobre las rocas"*. Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0182.jpg. (Visita realizada el 7/03/2020) **P. 70**

Fig. 101 - *"El juego lúgubre"*. Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0232.jpg. (Visita realizada el 7/03/2020) **P. 71**

Fig. 102 - *"El gran masturbador"*. Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0235.jpg. (Visita realizada el 7/03/2020) **P. 71**

Fig. 103 - *"La persistencia de la memoria"*. Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0265.jpg. (Visita realizada el 7/03/2020) **P. 71**

Fig. 104 - *"Busto de mujer retrospectivo"*. Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/cache/bust_1426868795_480480.jpg. (Visita realizada el 7/03/2020) **P. 72**

Fig. 105 - *"Taxi lluvioso"*. Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/cache/i5060_480.jpg. (Visita realizada el 7/03/2020) **P. 72**

Fig. 106 - *Teatro-Museo Dalí*. Autoría personal. (15/05/2016) **P. 73**

Fig. 107 - *Torre Galatea*. Autoría personal. (15/05/2016) **P. 73**

Fig. 108 - *Cúpula Teatro-Museo*. Autoría personal. (15/05/2016) **P. 73**

Fig. 109 - *Casa-Museo Castillo Gala- Dalí, Púbol*. Recuperado de: <https://blog.museunacional.cat/es/una-invitation-personal-de-gala-dali/>. (Visita realizada el 10/03/2020) **P. 74**

Fig. 110 - *Lápida sin inscripción de Salvador Dalí, en el Teatro-Museo de Dalí*. Recuperado de: https://media2.trover.com/T/59c17cf500bde855b05bcfc/fixedw_large_2x.jpg (Visita realizada el 18/07/2020) **P. 74**

Fig. 111 - *Conjunto de casas de pescadores en Portlligat*. Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/cache/0643_editora_81_1_1_148516317324_10201020.jpg. (Visita realizada el 10/03/2020) **P. 75**

Fig. 112 - *Boceto de Casa-Museo Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*. Autoría personal. (18/07/2020) **P. 75**

Fig. 113 - *Acceso a la Casa-Museo Salvador Dalí Portlligat-Cadaques, con el pozo y la barca con ciprés*. Autoría personal. (15/05/2016) **P. 75**

Fig. 114 - *"Retrato de Gala con dos costillas de cordero en equilibrio sobre su hombro"*. Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0130.jpg. (Visita realizada el 7/03/2020) **P. 75**

Fig. 115 - *Planta Baja de Casa-Museo Salvador Dalí-Portlligat*. Recuperado de: cuadríptico Fundació Gala-Salvador Dalí. **P. 76**

Fig. 116 - *Planta Alta de Casa-Museo Salvador Dalí-Portlligat*. Recuperado de: cuadríptico Fundació Gala-Salvador Dalí. **P. 77**

Fig. 117 - *Pasillo en la Casa-Museo Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*. Autoría personal. (15/05/2016) **P. 78**

Fig. 118 - *Casa-Museo Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*. Autoría personal. (15/05/2016) **P. 78**

Fig. 119 - *"Estudio para el telón de fondo de «Tristán Loco» (Acto II)"*. Recuperado de: Pitxot, A., & Aguer, M. (2005). *Teatro-Museo Dalí de Figueres*. Barcelona. Ed. Fundació Gala-Salvador Dalí Triangle Postals, SL. **P. 78**

Fig. 120 - *"La isla de los muertos"*, Arnold Böcklin. Recuperado de: https://historia-arte.com/_/eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbSI6WyJcL2FydHdvcmtdL2ltYWdlRmlsZVwvaXNsYS1tdWVydG9zLmpwZyIsInJlc2I6ZSw4MDAiXX0.ID6HY3ESBv5zGzcea6-uOWvEYrYHsc96cro5hFDgBy0.jpg. (Visita realizada el 12/03/2020) **P. 78**

Fig. 121 - *Taller, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*. Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/cache/3251_editora_81_6_1_480480.jpg. (Visita realizada el 25/03/2020) **P. 79**

Fig. 122 - *Palomar, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*. Autoría personal. (15/05/2016) **P. 79**

Fig. 123 - *Barca con ciprés y Casa del Reloj, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*. Autoría personal. (15/05/2016) **P. 79**

Fig. 124 - *Proyecto para "Laberinto"*. Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0506.jpg. (Visita realizada el 25/03/2020) **P. 79**

Fig. 125 - *"Aparición de mi prima Carolineta en la playa de Roses"*. Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0379.jpg. (Visita realizada el 27/03/2020) **P. 79**

Fig. 126 - *"El desahucio del mueble-alimento"*. Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0372.jpg. (Visita realizada el 12/03/2020) **P. 80**

Fig. 127 - *"Rostro de Mae West- Utilizable como apartamento surrealista"*. Recuperado de: https://shop.salvador-dali.org/media/catalog/category/i5031_2.jpg. (Visita realizada el 12/03/2020) **P. 80**

Fig. 128 - *Recreación de Rostro de Mae West en el Teatro-Museo de Figueres*. Recuperado de: https://shop.salvador-dali.org/media/catalog/category/labios_1.jpg. (Visita realizada el 14/03/2020) **P. 80**

Fig. 129 - *Réplica del sofá labios utilizado en otra acumulación de objetos de la Casa-Museo Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*. Autoría personal. (15/05/2016) **P. 80**

Fig. 130 - *Olivar en la Casa-Museo Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*. Autoría personal. (15/05/2016) **P. 81**

Fig. 131 - *"Objetos surrealistas indicadores de la memoria instantánea"*. Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0296.jpg. (Visita realizada el 14/03/2020) **P. 81**

Fig. 132 - *"Imagen ambivalente"*. Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0318.jpg. (Visita realizada el 16/03/2020) **P. 81**

Fig. 133 - *Office, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*. Autoría personal. (15/05/2016) **P. 82**

Fig. 134 - *"Proyecto para destino"*. Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/1032.jpg. (Visita realizada el 18/03/2020) **P. 82**

Fig. 135 - "*Cristo hipercúbico*". Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0681.jpg. (Visita realizada el 18/03/2020) **P. 82**

Fig. 136 - *Habitación de los armarios, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*. Autoría personal. (15/05/2016) **P. 82**

Fig. 137 - *Sala de los pájaros, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*. Autoría personal. (15/05/2016) **P. 82**

Fig. 138 - "*Metamorfosis de Narciso*". Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0455.jpg. (Visita realizada el 16/03/2020) **P. 82**

Fig. 139 - "*Dalí de espaldas pintando a Gala vista de espaldas eternizada por seis corneas virtuales provisionalmente reflejadas en seis espejos verdaderos*". Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0853_0002.jpg. (Visita realizada el 20/03/2020) **P. 83**

Fig. 140 - *Comedor encalado, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*. Autoría personal. (15/05/2016) **P. 83**

Fig. 141 - "*Las sombras de la noche que cae*". Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0271.jpg. (Visita realizada el 20/03/2020) **P. 83**

Fig. 142 - "*Gala contemplando la aparición del príncipe Baltasar Carlos (según «El príncipe Baltasar Carlos, a caballo» de Velázquez)*". Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0957.jpg. (Visita realizada el 21/03/2020) **P. 83**

Fig. 143 - *Ventana en muro de patio, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*. Autoría personal. (15/05/2016) **P. 84**

Fig. 144 - *Ventana en la Sala Amarilla, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*. Recuperado de: Pitxot, A., & Aguer, M. (2008). *Casa-Museo Salvador Dalí Portlligat-Cadaqués*. Barcelona. Ed. Fundació Gala-Salvador Dalí Triangle Postals, SL. (Visita realizada el 28/03/2020) **P. 84**

Fig. 145 - *Taller, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*. Recuperado de: https://www.arquitecturayempresa.es/sites/default/files/content/arquitectura_casa_salvador_dali_de_portlligat_cadaques9.jpg. (Visita realizada el 28/03/2020) **P. 84**

Fig. 146 - *Pintura en el techo del Palacio del Viento, Teatro-Museo Dalí de Figueras*. Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0859.jpg. (Visita realizada el 29/03/2020) **P. 85**

Fig. 147 - *Interior de la Torre de las Ollas, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*. Autoría personal. (15/05/2016) **P. 85**

Fig. 148 - *Exterior de la Torre de las Ollas, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*. Autoría personal. (15/05/2016) **P. 85**

Fig. 149 - *Espejo en la Sala Amarilla, Casa-Museo de Salvador Dalí Portlligat-Cadaques*. **P. 85**

Fig. 150 - "*Remordimiento*" Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0268.jpg. (Visita realizada el 31/03/2020) **P. 86**

Fig. 151 - "*En la orilla del mar*" Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0286.jpg. (Visita realizada el 31/03/2020) **P. 86**

Fig. 152 - "Alba" Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/catalog_pintura/MITJA/0244.jpg. (Visita realizada el 31/03/2020) **P. 86**

Separador Casa-Museo Víctor Corral - *Boceto de la fachada principal*. Autoría personal **P. 87**

Fig. 153 - *Situación de la Casa Museo en Santiago de Baamonde*. Recuperado de Google Earth. (12/01/2020) **P. 89**

Fig. 154 - *Implantación de la Casa Museo en Santiago de Baamonde*. Recuperado de Google Earth. (12/01/2020) **P. 89**

Fig. 155 - *Vista de la casa museo desde el jardín*. Autoría personal (04/01/2020) **P. 89**

Fig. 156 - *Diseño realizado por Víctor Corral dos años antes de comenzar las obras de su Casa Museo*. Autoría personal (04/01/2020) **P. 89**

Fig. 157 - *Casa Museo Víctor Corral*. Autoría personal (04/01/2020) **P. 90**

Fig. 158 - *Iglesia parroquial de Santiago de Baamonde*. Autoría personal (04/01/2020) **P. 90**

Fig. 159 - *Capilla de la Virgen del Rosario, en el interior del castaño milenario*. Autoría personal (04/01/2020) **P. 90**

Fig. 160 - *Planta baja de Casa-Museo Víctor Corral*. Autoría personal (04/01/2020) **P. 92**

Fig. 161 - *Planta alta de Casa-Museo Víctor Corral*. Autoría personal (04/01/2020) **P. 92**

Fig. 162 - *Vista de la capilla y la Casa-Museo Víctor Corral*. Autoría personal (04/01/2020) **P. 93**

Fig. 163 - *Vista del palomar*. Autoría personal (04/01/2020) **P. 93**

Fig. 164 - *Grabado Árbol Genealógico arquitectónico (1989)*. Recuperado de: Corral, V. (2018). *Arte en esencia*. Lugo. Ed. Gráficas Lasa. (18/01/2020) **P. 93**

Fig. 165 - *Puerta de acceso a la Casa Museo Víctor Corral*. Autoría personal (04/01/2020) **P. 94**

Fig. 166 - *Santiago Apóstol tallado en el esquinale de la fachada en la casa museo (1978)*. Autoría personal (04/01/2020) **P. 94**

Fig. 167 - *La luz (2000)*. Autoría personal (04/01/2020) **P. 94**

Fig. 168 - *Eva en la fuente (1978)*. Autoría personal (04/01/2020) **P. 95**

Fig. 169 - *Eva y Casa Museo Víctor Corral*. Autoría personal (04/01/2020) **P. 95**

Fig. 170 - *Capilla y Casa Museo Víctor Corral*. Autoría personal (04/01/2020) **P. 95**

Fig. 171 - *Herramientas de Víctor Corral*. Autoría personal (04/01/2020) **P. 95**

Fig. 172 - *Cuadro de referencias vinculadas al volumen*. Autoría personal (04/01/2020) **P. 100**

Fig. 173 - *Cuadro de propiedades formales relacionadas con el perfil*. Autoría personal (05/06/2020) **P. 101**

Fig. 174 - *Cuadro de propiedades formales relacionadas con el color*. Autoría personal (05/06/2020) **P. 102**

Fig. 175 - Cuadro de propiedades formales relacionadas con la textura. Autoría personal (05/06/2020) **P. 103**

Fig. 176 - Cuadro de propiedades formales relacionadas con la orientación. Autoría personal (05/06/2020) **P. 104**

Fig. 177 - Cuadro de propiedades formales relacionados con la inercia Visual. Autoría personal (05/06/2020) **P. 105**

Fig. 178 - Cuadro de propiedades formales relacionados con el ángulo de visión. Autoría personal (05/06/2020) **P. 106**

Fig. 179 - Cuadro de propiedades formales relacionados con las condiciones de iluminación. Autoría personal (05/06/2020) **P. 107**

Separador Casa-Taller Silverio Rivas - Boceto de la fachada principal. Autoría personal **P. 109**

Fig. 180 - Situación del ayuntamiento de Tui en la provincia de Pontevedra. Autoría personal (22/08/2019) **P. 111**

Fig. 181 - Situación de la parroquia de Paramos en el ayuntamiento de Tui. Autoría personal (22/08/2019) **P. 111**

Fig. 182 - Situación de la casa taller. Recuperado de Google Earth. (12/01/2020) **P. 111**

Fig. 183 - Implantación de la casa taller. Recuperado de Google Earth. (12/01/2020) **P. 111**

Fig. 184 - Cronología, 1ª parte. Autoría personal (22/08/2017) **P. 113**

Fig. 185 - Cronología, 2ª parte. Autoría personal (22/08/2017) **P. 114**

Fig. 186 - Corrientes artísticas vinculadas a Silverio Rivas. Autoría personal (04/01/2017) **P. 115**

Fig. 187 - Zafra (1974), perteneciente al movimiento Expresionismo abstracto. Autoría personal (26/08/2016) **P. 115**

Fig. 188 - Segmento (1974), perteneciente al movimiento Expresionismo abstracto. Autoría personal (26/08/2016) **P. 115**

Fig. 189 - Sin Título (1992), perteneciente al movimiento Expresionismo abstracto. Autoría personal (26/08/2016) **P. 116**

Fig. 190 - Fluxo (1992), perteneciente al movimiento Expresionismo abstracto con referencias del informalismo. Autoría personal (26/08/2016) **P. 116**

Fig. 191 - Espazo entre a auga (2005), perteneciente al movimiento Expresionismo abstracto con referencias del informalismo. Autoría personal (26/08/2016) **P. 116**

Fig. 192 - Sin Título (n.d.), con referencias al movimiento Nuevo Realismo. Autoría personal (26/08/2016) **P. 116**

Fig. 193 - Estela con Aramio (1993), perteneciente al movimiento Arte Minimalista. Autoría personal (26/08/2016) **P. 117**

Fig. 194 - Cuadrado en Cruz (1993), perteneciente al movimiento Arte Minimalista. Autoría personal (26/08/2016) **P. 117**

Fig. 195 - *Mutación Inducida* (2016), perteneciente al movimiento *Expresionismo Abstracto* con referencias de *Arte Póvera*. Recuperado de: <https://laxeiro.org/wp-content/uploads/2016/09/grupo-2-1-1024x550.jpg> (Visita realizada el 20/07/2020) **P. 118**

Fig. 196 - *Mutación Inducida* (2016), perteneciente al movimiento *Expresionismo Abstracto* con referencias *Arte Póvera*. Recuperado de: <https://www.vigoe.es/wp-content/uploads/2016/09/mutacion-inducida1-1-1.jpg> (Visita realizada el 20/07/2020) **P. 118**

Fig. 197 - *Implantación de la casa taller*. Autoría personal (04/07/2019) **P. 119**

Fig. 198 - *Acceso principal a la casa taller*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 120**

Fig. 199 - *Camino rural en el entorno próximo de la casa taller*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 120**

Fig. 200 - *Camino rural en el entorno próximo de la casa taller*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 120**

Fig. 201 - *Camino rural en el entorno próximo de la casa taller*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 120**

Fig. 202 - *"Muiño da Laxe" restaurado en el año 2015, situado en el entorno de la casa taller*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 120**

Fig. 203 - *Camino rural en el entorno próximo de la casa taller*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 120**

Fig. 204 - *Espacio ajardinado en el entorno próximo de la casa taller*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 120**

Fig. 205 - *Espacio ajardinado en el entorno próximo de la casa taller*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 120**

Fig. 206 - *Planta de usos de los espacios*. Autoría personal **P. 121**

Fig. 207 - *Acceso a la cocina de la casa taller*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 122**

Fig. 208 - *Acceso principal a la casa taller*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 122**

Fig. 209 - *Espacio para o Apóstolo*, (1996). Autoría personal (26/08/2016) **P. 122**

Fig. 210 - *Cuadrado en cruz*, (1993). Autoría personal (26/08/2016) **P. 122**

Fig. 211 - *Fluxo*, (1992). Autoría personal (26/08/2016) **P. 122**

Fig. 212 - *Porta de Cerveira*, (2002). Autoría personal (26/08/2016) **P. 123**

Fig. 213 - *Capela Solis*, (1997). Autoría personal (19/02/2017) **P. 123**

Fig. 214 - *Monumento aos represaliados do 36*, (1999). Autoría personal (19/02/2017) **P. 123**

Fig. 215 - *Escaleras de acceso a cocina*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 124**

Fig. 216 - *Escalera horizontal*, (1990). Autoría personal (26/08/2016) **P. 124**

Fig. 217 - *Sin título*, (1990). Autoría personal (26/08/2016) **P. 124**

Fig. 218 - *Espacio para o Apóstolo*, (1996). Autoría personal (26/08/2016) **P. 124**

- Fig. 219** - *Capela Solis*, (1997). Autoría personal (19/02/2017) **P. 124**
- Fig. 220** - *Elemento principal Porta do Atlántico*, (1991). Autoría personal (01/06/2019) **P. 125**
- Fig. 221** - *Elemento del vacío, perteneciente al conjunto escultórico Porta do Atlántico*, (1991). Autoría personal (01/06/2019) **P. 125**
- Fig. 222** - *Perfil en negativo y positivo de la escultura Monumento aos represaliados do 36*, (1991). Autoría personal (19/02/2017) **P. 125**
- Fig. 223** - *Restos arqueológicos Barca Solar*, (2011). Autoría personal (26/08/2016) **P. 125**
- Fig. 224** - *Barca Solar*, (2011). Autoría personal (26/08/2016) **P. 125**
- Fig. 225** - *Vista de la casa taller de Silverio Rivas*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 126**
- Fig. 226** - *Vista de la casita de muñecas en la casa taller*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 126**
- Fig. 227** - *Vista del taller para obras de gran formato*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 126**
- Fig. 228** - *Totem*, (1979). Autoría personal (26/08/2016) **P. 126**
- Fig. 229** - *Vista de la cocina en la casa taller*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 127**
- Fig. 230** - *Vista del salón en la casa taller*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 127**
- Fig. 231** - *Vista de la casa de invitados en la casa taller*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 127**
- Fig. 232** - *Fluxo*, (1992). Autoría personal (26/08/2016) **P. 127**
- Fig. 233** - *Vista de taller-exposición en la casa taller*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 127**
- Fig. 234** - *Conjunto de esculturas almacenadas en la sala de exposición*. Autoría personal (26/08/2016) **P. 127**
- Fig. 235** - *Distintas texturas empleadas en la obra Monumento aos represaliados do 36*, (1991). Autoría personal (19/02/2017) **P. 128**
- Fig. 236** - *Boceto de las diferentes texturas de la obra*. Autoría personal **P. 128**
- Fig. 237** - *Distintas texturas empleadas en la obra Capela Solis*, (1997). Autoría personal (19/02/2017) **P. 128**
- Fig. 238** - *Textura lisa propia del material acero inox, en la obra Horizonte para o sol*, (2002). Autoría personal (19/02/2017) **P. 129**
- Fig. 239** - *Textura propia del bronce sin pulir, obra sin título*, (1973). Autoría personal (26/08/2016) **P. 129**
- Fig. 240** - *Horizonte para o sol, apoyada sobre un plano elevado en un extremo y deprimido en el otro extremo*, (2002). Autoría personal (19/02/2017) **P. 130**
- Fig. 241** - *Ara Solis, orientada naciente-poniente*, (1994). Autoría personal (19/02/2017) **P. 130**
- Fig. 242** - *Monumento aos represaliados do 36, orientada naciente-poniente*, (1999). Autoría personal (19/02/2017) **P. 130**
- Fig. 243** - *Porta do Atlántico*, (1991). Autoría personal (01/06/2019) **P. 131**

- Fig. 244** - *Ara Solis*, (1994). Autoría personal (19/02/2017) **P. 131**
- Fig. 245** - *Capela Solis*, (1997). Autoría personal (19/02/2017) **P. 131**
- Fig. 246** - *Monumento aos represaliados do 36*, (1999). Autoría personal (19/02/2017) **P. 132**
- Fig. 247** - *Horizonte para o sol*, (2002). Autoría personal (19/02/2017) **P. 132**
- Fig. 248** - *Planta de vivienda principal*. Autoría personal (19/08/2019) **P. 135**
- Fig. 249** - *Fachada principal*. Autoría personal (19/08/2019) **P. 135**
- Fig. 250** - *Fachada lateral*. Autoría personal (19/08/2019) **P. 135**
- Fig. 251** - *Fachada suroeste*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 135**
- Fig. 252** - *Fachada noreste*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 135**
- Fig. 253** - *Vista de fachada de dormitorio y aseo*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 135**
- Fig. 254** - *Vista interior de zona de almacén-exposición*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 136**
- Fig. 255** - *Vista interior de cocina y escritorio*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 136**
- Fig. 256** - *Vista interior de salón y escritorio*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 136**
- Fig. 257** - *Vista del taller donde se realizan las maquetas y moldes*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 136**
- Fig. 258** - *Vista interior de zona de acceso a la vivienda y almacén-exposición*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 136**
- Fig. 259** - *Vista interior de zona de almacén-exposición*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 136**
- Fig. 260 y 261** - *Interior de la casa de invitados*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 137**
- Fig. 262** - *Planta de casa de invitados*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 137**
- Fig. 263** - *Vista exterior fronto-lateral de la casa de invitados*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 137**
- Fig. 264** - *Vista exterior frontal de la casa de invitados*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 137**
- Fig. 265** - *Vista exterior posterior de la casa de invitados*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 137**
- Fig. 266** - *Planta de taller para fundición y tallas grandes*. Autoría personal **P. 138**
- Fig. 267** - *Vista exterior de taller*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 138**
- Fig. 268** - *Vista de acceso a taller*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 138**
- Fig. 269** - *Vista de ventanales de taller*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 138**
- Fig. 270** - *Vista de ventanales de taller*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 138**
- Fig. 271** - *Vista interior de taller*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 139**
- Fig. 272** - *Vista interior de taller*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 139**
- Fig. 273** - *Vista interior de taller*. Autoría personal (19/02/2017) **P. 139**

- Fig. 274** - *Vista interior de taller.* Autoría personal (19/02/2017) **P. 139**
- Fig. 275** - *Vista interior de taller.* Autoría personal (19/02/2017) **P. 139**
- Fig. 276** - *Planta de taller para obras de gran formato.* Autoría personal **P. 140**
- Fig. 277** - *Vista del taller para obras de gran formato.* Autoría personal (19/02/2017) **P. 140**
- Fig. 278** - *Vista del taller para obras de gran formato.* Autoría personal (19/02/2017) **P. 140**
- Fig. 279** - *Vista interior del taller para obras de gran formato.* Autoría personal (19/02/2017) **P. 140**
- Fig. 280** - *Vista interior del taller de carpintería.* Autoría personal (19/02/2017) **P. 141**
- Fig. 281** - *Planta del taller de carpintería.* Autoría personal **P. 141**
- Fig. 282** - *Vista exterior del taller de carpintería.* Autoría personal (19/02/2017) **P. 141**
- Fig. 283** - *Vista exterior del taller de carpintería.* Autoría personal (19/02/2017) **P. 141**
- Fig. 284** - *Vista exterior del taller de carpintería.* Autoría personal (19/02/2017) **P. 141**
- Fig. 285** - *Vista exterior del taller de carpintería.* Autoría personal (19/02/2017) **P. 141**
- Separador Consideraciones generales** - *Boceto de la escultura Plaza de América.* Autoría personal **P. 143**
- Fig. 286** - *Casa adosada a la casa de invitados.* Autoría personal (12/08/2018) **P. 150**
- Fig. 287** - *Trasera de la casa de invitados con puerta tapiada.* Autoría personal (12/08/2018) **P. 150**
- Fig. 288** - *Casa adosada a la casa de invitados, fachada posterior con anexos.* Autoría personal (12/08/2018) **P. 150**
- Fig. 289** - *Planta de parcela de la Casa-taller de Silverio Rivas y parcela a adicionar para realizar el nuevo espacio expositivo.* Autoría personal **P. 151**
- Fig. 290** - *Exposición de Silverio Rivas (Mente-Materia).* Autoría personal (14/08/2020) **P. 151**
- Fig. 291** - *Exposición de Silverio Rivas (Mente-Materia).* Autoría personal (14/08/2020) **P. 151**
- Fig. 292** - *Exposición de Silverio Rivas (Mente-Materia).* Autoría personal (14/08/2020) **P. 151**
- Fig. 293** - *Exposición de Silverio Rivas (Mente-Materia).* Autoría personal (14/08/2020) **P. 152**
- Fig. 294** - *Boceto de posible intervención en el volumen con llenos y vacíos.* Autoría personal (29/09/2020) **P. 152**
- Fig. 295** - *Imágenes de las obras "Cuadro en cruz" y "Espacio para o Apóstolo" de Silverio Rivas.* Autoría personal (27/04/2019). **P. 152**
- Contraportada** - *Exposición de Silverio Rivas (Mente-Materia).* Autoría personal (14/08/2020)

ANEXOS

Anexo 1

Inventario de Casas Museo del territorio español separadas por comunidades autónomas y año de su inauguración.

<i>Andalucía</i>		
NOMBRE DE CASA-MUSEO	SITUACIÓN	AÑO DE CREACIÓN
Casa-Museo Bonsor. Castillo de Mairena	Sevilla, Andalucía	1902
Casa-Museo Julio Romero de Torres	Córdoba, Andalucía	1931
Casa-Museo Zenobia y Juan Ramón Jiménez	Huelva, Andalucía	1956
Casa-Museo Manuel de Falla	Granada, Andalucía	1965
Casa-Museo Posada del Moro	Córdoba, Andalucía	1970
Casa-Museo Ángel Barrios	Granada, Andalucía	1975
Casa-Museo José Rodríguez-Acosta	Granada, Andalucía	1982
Museo-Casa Murillo	Sevilla, Andalucía	1982
Museo-Casa Natal Picasso	Málaga, Andalucía	1988
Casa-Museo del Inca	Córdoba, Andalucía	1991
Casa-Museo Rafael Alberti	Cádiz, Andalucía	1993
Casa-Museo Pedro Muñoz Seca	Cádiz, Andalucía	1995
Casa-Museo Alfonso Ariza	Córdoba, Andalucía	1995
Casa-Museo de Federico García Lorca	Granada, Andalucía	1995
Museo-Casa Natal Federico García Lorca	Granada, Andalucía	1998
Museo-Casa Natal de Blas Infante	Málaga, Andalucía	1998
Casa-Museo Max Moureau- Carmen de los Geranios	Granada, Andalucía	1998
Casa-Museo Andrés Segovia	Jaén, Andalucía	2000
Casa-Museo de Blas Infante	Sevilla, Andalucía	2001
Casa-Museo del Flamenco de Córdoba	Córdoba, Andalucía	2005
Casa-Museo de los Ingleses	Huelva, Andalucía	2006

<i>Aragón</i>		
NOMBRE DE CASA-MUSEO	SITUACIÓN	AÑO DE CREACIÓN
Museo-Casa Natal de Goya	Zaragoza, Aragón	1985
Casa-Museo de Pablo Gargallo	Zaragoza, Aragón	1985
Casa-Museo Albarracín	Teruel, Aragón	1995
Casa-Museo de Miguel Pellicer	Teruel, Aragón	1998
Museo-Casa Natal de D. Santiago Ramón y Cajal	Zaragoza, Aragón	2002
Casa-Museo del Aceite	Zaragoza, Aragón	2002

<i>Asturias</i>		
NOMBRE DE CASA-MUSEO	SITUACIÓN	AÑO DE CREACIÓN
Museo-Casa Natal de Jovellanos	Gijón, Asturias	1971
Casa-Museo de cerámica popular asturiana	Oviedo, Asturias	1984
Fundación Selgas Fagalde	Cudillero, Asturias	1991
Ecomuseo de Somiedo	Somiedo, Asturias	1996
Museo-Casa Natal de Marqués de Sargadelos	Santalla de Ozcos, Asturias	2001
Museo-Casa Natal de Armando Palacio Valdés	Oviedo, Asturias	2003

<i>Islas Baleares</i>		
<i>NOMBRE DE CASA-MUSEO</i>	<i>SITUACIÓN</i>	<i>AÑO DE CREACIÓN</i>
Casa-Museo de Son Marroig	Mallorca, Baleares	1927
Casa-Museo Cartuja de Valldemossa	Mallorca, Baleares	1932
Casa-Museo Palacio March	Mallorca, Baleares	1945
Casa-Museo Palmar de Junípero Serra	Mallorca, Baleares	1959
Casa-Museo Castillo de Bellver	Mallorca, Baleares	1974
Casa-Museo Dionís Bennàssar	Mallorca, Baleares	1999
Casa-Museo Llorenç Villalonga	Mallorca, Baleares	1999
Casa-Museo Joaquín Torrents Lladó	Mallorca, Baleares	2002
Casa-Museo Robert Graves	Mallorca, Baleares	2006
Casa-Museo Can Prunera Museu Modernista	Mallorca, Baleares	2009
Casa-Museo Joan Alcover	Mallorca, Baleares	2010
Casa-Museo Broner	Ibiza, Baleares	2010
Casa-Museo Blai Bonet	Mallorca, Baleares	2013
Casa-Museo Pare Ginard- Museo de la Paraula	Mallorca, Baleares	2015

<i>Cantabria</i>		
<i>NOMBRE DE CASA-MUSEO</i>	<i>SITUACIÓN</i>	<i>AÑO DE CREACIÓN</i>
Casa-Museo Menéndez Pelayo	Santander, Cantabria	1923
Casa-Museo José M^a de Cossío	Tudanca, Cantabria	1982
Casa-Museo de las Doñas	Enterrías, Cantabria	2011

<i>Islas Canarias</i>		
<i>NOMBRE DE CASA-MUSEO</i>	<i>SITUACIÓN</i>	<i>AÑO DE CREACIÓN</i>
Casa-Museo Mayor Guerra	Lanzarote, Canarias	1893
Casa-Museo Unamuno	Fuerteventura, Canarias	1953
Casa-Museo León y Castillo	Telde, Canarias	1954
Casa-Museo Pérez Galdós	Las Palmas, Canarias	1961
Casa-Museo Tomás Morales	Moya, Canarias	1976
Casa-Museo Taro de Tahiche	Lanzarote, Canarias	1992
Casa-Museo Dr. Mena	Fuerteventura, Canarias	1999
Casa-Museo César Manrique- Casa Haría	Lanzarote, Canarias	2013
Casa-Museo de Saramago	Lanzarote, Canarias	2013

<i>Castilla la Mancha</i>		
<i>NOMBRE DE CASA-MUSEO</i>	<i>SITUACIÓN</i>	<i>AÑO DE CREACIÓN</i>
Museo-Casa Dulcinea	Toledo, Castilla la Mancha	1967
Casa-Museo Elisa Cendrero	Ciudad Real, Castilla la Mancha	1983
Casa-Museo de Cervantes	Toledo, Castilla la Mancha	1994
Casa-Museo de Medrano	Ciudad Real, Castilla la Mancha	1994
Casa-Museo Tía Sandalia	Toledo, Castilla la Mancha	2009

<i>Castilla y León</i>		
NOMBRE DE CASA-MUSEO	SITUACIÓN	AÑO DE CREACIÓN
Museo-Casa de Cervantes	Valladolid, Castilla León	1875
Casa-Museo Unamuno	Salamanca, Castilla León	1953
Casa-Museo de Zorrilla	Valladolid, Castilla León	1982
Casa-Museo Alfaro	León, Castilla León	1999
Casa-Museo Zacarías González	Salamanca, Castilla León	2004
Casa-Museo Sátor Juanelo	Salamanca, Castilla León	2005
Casa-Museo Sierra-Pamblay	León, Castilla León	2006
Casa-Museo de la Laguna de Boada	Palencia, Castilla León	2007
Casa-Museo Mujer de Bécquer	Soria, Castilla León	2019

<i>Cataluña</i>		
NOMBRE DE CASA-MUSEO	SITUACIÓN	AÑO DE CREACIÓN
Casa-Museo Santacana	Barcelona, Cataluña	1876
Casa-Museo del Cau Ferrat	Barcelona, Cataluña	1933
Casa-Museo Marés	Barcelona, Cataluña	1948
Casa-Museo Romántico Can Lloplis	Barcelona, Cataluña	1949
Casa-Museo Duran i Sanpere	Lérida, Cataluña	1957
Casa-Museo Can Delger	Barcelona, Cataluña	1959
Casa-Museo Romántico Can Papiol	Barcelona, Cataluña	1961
Casa-Museo Gomis	Barcelona, Cataluña	1963
Casa-Museo Gaudí	Barcelona, Cataluña	1963
MUHBA- VII.la Joana Museo- Casa Verdagué	Barcelona, Cataluña	1963
Casa-Museo Archivo Tomás Balvey	Barcelona, Cataluña	1965
Casa-Museo Verdagué	Barcelona, Cataluña	1967

Casa-Museo Maricel	Barcelona, Cataluña	1970
Casa-Museo Alegre de Sagrera	Barcelona, Cataluña	1973
Casa-Museo de Manuel Rocamora	Barcelona, Cataluña	1976
VII-la Casals Museu Pau Casals	Tarragona, Cataluña	1976
Casa-Museo Turull	Barcelona, Cataluña	1981
Casa-Museo Prat de la Riba	Barcelona, Cataluña	1984
Masía-Museo Serra	Barcelona, Cataluña	1990
Casa-Museo Gassla	Lérida, Cataluña	1994
Museo Palacio Mercader	Barcelona, Cataluña	1995
Casa-Museo Joanchiquet	Lérida, Cataluña	1996
Castillo Gala Dalí de Púbol	Gerona, Cataluña	1996
Casa-Museo Salvador Dalí	Gerona, Cataluña	1997
Casa-Museo Lluís Domènech i Montaner	Barcelona, Cataluña	1998
Casa-Museo Natal de Pau Casals	Tarragona, Cataluña	1998
Casa-Museo del pintor Abelló	Barcelona, Cataluña	1999
Casa-Museo Ángel Guimerá	Tarragona, Cataluña	2001
Casa Pairal de Gaudí	Tarragona, Cataluña	2002
Fundación Apel·les Fenosa	Tarragona, Cataluña	2002
Museo-Casa Barral	Tarragona, Cataluña	2004
Fundación Rafael Masó	Gerona, Cataluña	2006
Casa-Museo Natal de Claret	Barcelona, Cataluña	2007
Casal Josep Manyet	Lérida, Cataluña	2011
Casa Bloc 1/11	Barcelona, Cataluña	2012
Casa-Museo Amatller	Barcelona, Cataluña	2015
Museo de Viladecans- Ca n't Amant	Barcelona, Cataluña	2015
Casa Vicens	Barcelona, Cataluña	2017

Comunidad Valenciana		
<i>NOMBRE DE CASA-MUSEO</i>	<i>SITUACIÓN</i>	<i>AÑO DE CREACIÓN</i>
Casa-Museo José Segrelles	Valencia, Comunidad Valenciana	1940
Casa-Museo Azorín	Alicante, Comunidad Valenciana	1969
Casa-Museo Miguel Hernández	Alicante, Comunidad Valenciana	1981
Casa-Museo Benlliure	Valencia, Comunidad Valenciana	1982
Casa-Museo Blasco Ibáñez	Valencia, Comunidad Valenciana	1997
Casa-Museo Concha Piquer	Valencia, Comunidad Valenciana	2001
Casa-Museo de la Barbera dels Aragonés	Valencia, Comunidad Valenciana	2005

Extremadura		
<i>NOMBRE DE CASA-MUSEO</i>	<i>SITUACIÓN</i>	<i>AÑO DE CREACIÓN</i>
Casa-Museo Árabe Yusuf al Burch	Cáceres, Extremadura	1976
Casa-Museo Gabriel y Galán	Cáceres, Extremadura	1985
Casa-Museo Francisco Zurbarán	Badajoz, Extremadura	2014

Galicia		
<i>NOMBRE DE CASA-MUSEO</i>	<i>SITUACIÓN</i>	<i>AÑO DE CREACIÓN</i>
Museo Municipal Quiñones de León	Vigo, Galicia	1937
Casa-Museo Víctor Corral	Begonte, Galicia	1970
Casa-Museo Rosalía de Castro	Padrón, Galicia	1971
Museo Etnográfico de O Cebreiro	Lugo, Galicia	1971
Casa-Museo Emilia Pardo Bazán	A Coruña, Galicia	1979
Museo Fortaleza San Palo de Narta	Lugo, Galicia	1983

Casa-Museo Valle-Inclán	A Coruña, Galicia	
Museo Municipal Ramón María Aller Ulloa	Lalín, Galicia	1989
Palloza-Museo Casa do Sesto	Lugo, Galicia	1989
Casa-Museo Fundación Camilo José Cela	Padrón, Galicia	1991
Casa-Museo de la Troya	Santiago, Galicia	1993
Casa-Museo Ramón Cabanillas	A Coruña, Galicia	1998
Casa-Museo Picasso	A Coruña, Galicia	2002
Casa-Museo Valle-Inclán	Pontevedra, Galicia	2002
Casa-Museo Irmáns Camba	Pontevedra, Galicia	2002
Casa-Museo Leónides	Pontevedra, Galicia	2003
Museo-Casa del Pescador	Pontevedra, Galicia	2005
Museo-Pazo de Tor	Lugo, Galicia	2006
Casa-Museo Casares Quiroga	A Coruña, Galicia	2007
Casa-Museo Etnográfico Pazo da Cruz	Pontevedra, Galicia	2007
Ecomuseo Forno do Forte	A Coruña, Galicia	2012

Comunidad de Madrid		
<i>NOMBRE DE CASA-MUSEO</i>	<i>SITUACIÓN</i>	<i>AÑO DE CREACIÓN</i>
Casa-Museo del Romanticismo	Madrid	1924
Casa-Museo Sorolla	Madrid	1932
Casa-Museo Lope de Vega	Madrid	1935
Casa-Museo Cerralbo	Madrid	1944
Fundación Lázaro Galdiano	Madrid	1951
Museo-Casa Natal Cervantes	Alcalá de Henares, Madrid	1956
Museo Etnológico de Horcajuelo de la Sierra	Horcajo de la Sierra, Madrid	1997
Museo-Casa del Ratón Pérez	Madrid	2008

<i>Región de Murcia</i>		
<i>NOMBRE DE CASA-MUSEO</i>	<i>SITUACIÓN</i>	<i>AÑO DE CREACIÓN</i>
Casa-Museo Palacio Guevara	Lorca, Murcia	1996
Casa-Museo D. Pepe Marsilla-Bullas 1900	Bullas, Murcia	2006
Casa-Museo Palacio Aguirre	Cartagena, Murcia	2009

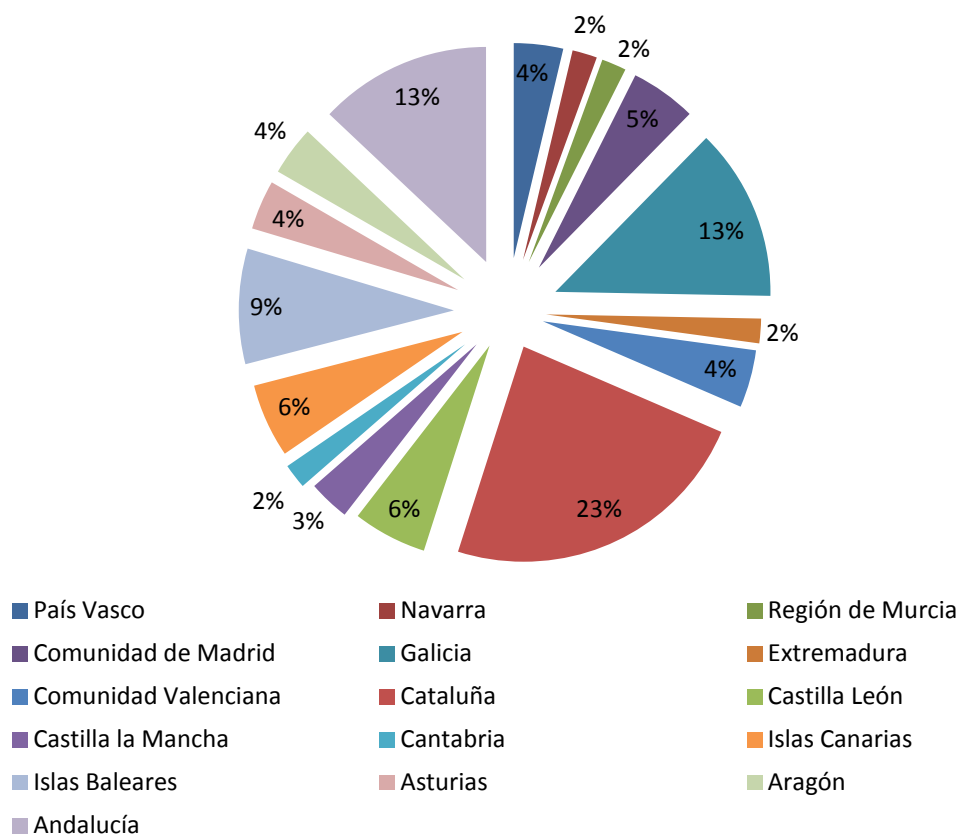
<i>Navarra</i>		
<i>NOMBRE DE CASA-MUSEO</i>	<i>SITUACIÓN</i>	<i>AÑO DE CREACIÓN</i>
Casa-Museo Julián Gayarre	Roncal, Navarra	1990
Casa-Museo Jorge Oteiza	Pamplona, Navarra	2003
Casa-Museo Castillo de Javier	Javier, Navarra	2005

<i>País Vasco</i>		
<i>NOMBRE DE CASA-MUSEO</i>	<i>SITUACIÓN</i>	<i>AÑO DE CREACIÓN</i>
Casa-Museo Víctor Hugo	Guipúzcoa, País Vasco	1902
Casa-Museo Zuloaga	Guipúzcoa, País Vasco	1914
Casa-Museo-Taller Julio Beobide	Guipúzcoa, País Vasco	1969
Casa-Museo Simón Bolívar	Vizcaya, País Vasco	1983
Casa-Museo Zumalakarregi	Guipúzcoa, País Vasco	1989
Caserio-Museo Igartubeiti	Guipúzcoa, País Vasco	2001

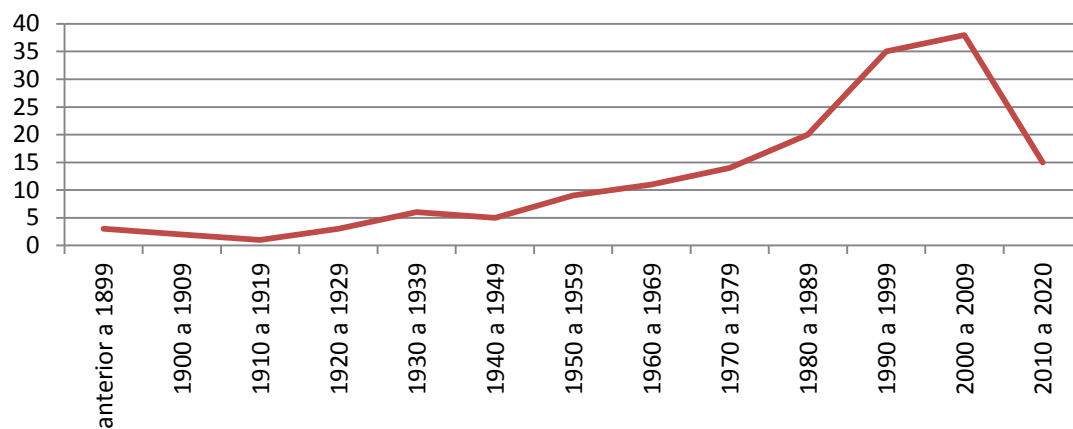
A continuación se muestra un cuadro con el número de casas-museo inauguradas en cada comunidad autónoma, realizando los sumatorios parciales y totales por década y comunidad autónoma.

Comunidades autónomas	anterior a 1899	1900 a 1909	1910 a 1919	1920 a 1929	1930 a 1939	1940 a 1949	1950 a 1959	1960 a 1969	1970 a 1979	1980 a 1989	1990 a 1999	2000 a 2009	2010 a 2020	Total Uds.
País Vasco	0	1	1	0	0	0	0	1	0	2	0	1	0	6
Navarra	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	0	3
Región de Murcia	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	0	3
Comunidad de Madrid	0	0	0	1	2	1	2	0	0	0	1	1	0	8
Galicia	0	0	0	0	1	0	0	0	4	4	3	8	1	21
Extremadura	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	1	3
Comunidad Valenciana	0	0	0	0	0	1	0	1	0	2	1	2	0	7
Cataluña	1	0	0	0	1	2	2	6	4	2	9	6	5	38
Castilla León	1	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1	4	1	9
Castilla la Mancha	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	2	1	0	5
Cantabria	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	1	3
Islas Canarias	1	0	0	0	0	0	2	1	1	0	2	0	2	9
Islas Baleares	0	0	0	1	1	1	1	0	1	0	2	3	4	14
Asturias	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	2	2	0	6
Aragón	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2	2	0	6
Andalucía	0	1	0	0	1	0	1	1	2	3	8	4	0	21
	3	2	1	3	6	5	9	11	14	20	35	38	15	162
Total Uds. de casas-museos inauguradas x década														

Reparto de casas-museo x comunidades autónomas



El siguiente cuadro muestra la línea de evolución histórica, iniciando la recopilación de datos en 1875, año de creación de la primera casa-museo en España.



Anexo 2

Entrevista realizada a Silverio Rivas (25-10-2017) para conocer

-César- ¿En cuál o cuáles de las corrientes artísticas se podría colocar su obra escultórica?

-Silverio- Empezaría en el Expresionismo Abstracto, Informalismo, Nuevo Realismo, Happening, en el Minimalismo, Arte Conceptual y, menos, en el Arte Povera.

-C- Existe una gran variedad de corrientes artísticas que definen su obra....

-S- Se toma partido, es decir, las generaciones que corresponden a mi generación, a la gente nacida entre el 1940-42 tomamos partido por ciertos maestros, por ciertos movimientos. Los hay, por reducirlos bastante, los que se alinean con Picasso y los que se alinean con Marcel Duchamp. Dentro de la misma generación, unos van por un camino y otros van por otro, yo estaría más próximo a Duchamp. Pero hay influencias de varios movimientos, a veces, se cogen parte de un movimiento y parte de otros movimientos que ni siquiera te interesan, como por ejemplo Bernard Buffet, referente del Arte Bruto y estarían los italianos. El Nuevo Realismo, uno de sus máximos referentes es César Baldaccini, esta corriente se da en Alemania pero yo la localizo mas en Francia. César Baldaccini que es un hombre que me interesa y estuvo en mi nuevo realismo; muchos de ellos son los que recogían de los afiches de la calle. Baldaccini, un poco a partir de lo que encontraba creaba su escultura.

-C- Los críticos que analizaron su obra lo sitúan dentro de la escultura Contemporánea Gallega ¿Se corresponde con alguna corriente?.

-S- Somos un grupo con Huete, yo, Ruibal, que somos más o menos de la misma generación, los exponentes en Galicia del Arte Abstracto en todo caso. Lo que pasa que yo parto de artistas libres que no están sujetos, que no encajan dentro de los movimientos, como por ejemplo Brâncusi, no es como el caso de Picasso. Nosotros nos aproximamos, la generación mía, al Arte Abstracto de Rouco, de Conin, y lo que es en España estarían Tàpies, Miralles, etc... la generación de los que están en el museo de Cuenca.

Unos de mis maestros serían el hermano de Marcel Duchamp, Raymond Duchamp-Villon, que es escultor; Alberto Giacometti y Brâncusi. Influenciados por esos maestros, somos, por decirlo así, los pioneros del Arte Abstracto en Galicia, por eso se puede decir que hay una corriente en Galicia de escultura Contemporánea Gallega.

-C- En relación a sus distintas obras, ¿Que concepto define la obra de "Porta do Atlántico" de Vigo?.

-S- El concepto que yo barajo es la desintegración de un bloque, por eso surgen los tres elementos; desintegrar un bloque para crear la puerta. Y después creé esa relación, el volumen y el hueco; en teoría, el hueco de la puerta encaja con el volumen de uno de los elementos que componen el conjunto escultórico, pero está invertido. Después, como hay una servidumbre en todos los proyectos, lo que tenía que quedar próximo a la puerta, por la servidumbre de la salida del túnel, hubo que ponerlo mucho más arriba; a su vez, este

segundo elemento correspondía al grosor de la puerta, porque sale de ahí, como el espacio que tenemos al ir al fondo, ya no da para meter el 1,8m, que es lo que tiene de ancho la Plaza de América, hubo que reducirlo un poco para que no interfiriera en la circulación; esta modificación se realiza a última hora. Para caber el elemento tal como estaba pensado, había que reforzar la salida del túnel, para que pudiera con los 15.000kg que pesaba la pieza; como reforzar esto ya no se podía porque no tenía altura, supondría cambiar, reforzar por la parte de abajo, lógicamente, y como no se podía hacer es cuando el ingeniero decide que se puede ir mucho más arriba, donde hay tierra firme y al llegar a eso ya va hasta el final, pero son cosas que se van haciendo a última hora. La esencia de la obra final se queda en la puerta en sí, en la puerta navegable.

La tercera pieza que compone el conjunto, que también sale de la parte baja, después hay una intervención sobre ella, la mitad desaparece, en esa desintegración del bloque; después yo ya la contemplo como una atalaya donde el espectador se pone viendo el Atlántico, se establece esa idea que hay en los monumentos a los marineros, donde los familiares esperan la llegada del ser querido en la atalaya. Pero esto sería parte de la desintegración de este bloque, después, es como una puerta navegable, por eso tiene la lámina de agua; yo dije en algún momento que yo no quería, cuando se habla de América, se habla de los emigrantes y yo no quería hacer un homenaje a los emigrantes, que ya estaba hecho que lo hizo Camilo Nogueira. Yo quiero hacer más bien un canto a América, y por eso es la idea poética de la puerta navegable; la lámina de agua supone el Atlántico, esto supone el arco, lo que es en vez de la antorcha imperecedera de los grandes arcos de fuego, en este caso es el agua el elemento purificador. Pero a su vez ese agua es un volumen por la ausencia del elemento que se le saca; este volumen de agua (los chorros verticales) conecta la parte de abajo con la de arriba, para crear un puente entre el elemento, los dos continentes, (la idea es que son dos elementos que se aproximan, se separan) y entonces esto hace de conexión entre esos dos elementos.(...)

La idea es vaciar un bloque para crear ventanas e integrar el espacio, y a su vez, en este caso, lo que vacío decidí ponerlo en dos extremos; en otros casos lo que vacío se tira; y en este caso yo decidí que en vez de ser un elemento sólo, barajamos con el equipo de arquitectos la idea de tres elementos, que después estos elementos tendrían sentido en cuanto el mobiliario urbano de la plaza estuviera armado, que tampoco se hizo. Al final la pieza, si hacemos una adaptación de todo esto, lo que queda de fundamental es la pieza central, ese arco o puerta es lo que encaja perfectamente con cualquiera, hay que entender siempre los espacios, para ver a través de la escultura.

-C- ¿Que concepto define la obra de "Proa ó mar" ?.

-S- La intención es realizar un casco de un barco. Tal y como se hace un barco, yo encofro esto (la proa) más o menos para que de esa imagen, pero aquí solo hay este elemento (la proa), y después los otros elementos son solidarios con este. En este caso, parte de que en vez de hacer una escultura en un espacio dentro de la escuela, yo intervengo sobre un muro, por eso tengo que hacer para resistencia de los elementos, para que equilibre peso, tengo que hacer ese ángulo medio abierto; es decir, va el muro, va el muro y después entro para recibir los elementos que van suspendidos. Estos elementos solidarios, tienen algo recto de los barcos que yo veo en Bouzas, en el Berbes, claro que ya viene de algo que hiciera hace mucho tiempo, las fuentes que fueran para la feria de la pesca, tenían un poco ese sentido. Cuando trabajo siempre estoy cogiendo de

todas las ideas que ya desarrolle en otras esculturas anteriormente. Parto siempre de algo... se va modificando, pero parto siempre de elementos que quedaron de otra pieza.

-C- ¿Cual es el concepto que define la obra de "Ara Solis" ?.

-S- La pieza se hace al tiempo que hago la Plaza de América, es el momento en el que estoy trabajando en el concepto de las puertas, y esta es una solución, una de las soluciones para una puerta. Primero se hace la Plaza de América y es más rígida; y después, como aquí no hay agua, ningún elemento que de movimiento, porque en la plaza de América ya cuento que va a haber el agua; en esta pieza la idea de inclinar es para que dé la sensación de movimiento, es como un avance sobre la Plaza de América.

-C- ¿Existe alguna relación entre el Atlántico, los puntos cardinales y Ara Solis?.

-S- Aquí hay un cambio, también es la desintegración del bloque, el lateral derecho y el izquierdo tienen la misma caída; existen tres elementos: primero las jambas, que es un bloque que se abre y se expande, lo mismo pasa en la Plaza de América, se abre se expande y crea esa ventana, ese espacio; después entro con dos elementos intermedios que dialogan entre ellos, elementos que también tienen que ver con elementos marinos pero menos que en la obra de "Proa ao Mar"; y después viene el dintel, al final es un arco o una puerta. Con lo cual, esto se expande, es la apertura de algo que se expande; tenemos también la inclinación, una curvatura para dar movimiento.

-C- ¿Cual es el concepto que define la obra de "Capela Solis" ?.

-S- Partió de un concepto de un espacio como espacio de meditación. Yo hago como una puerta por la cual no se puede casi pasar, solamente para los espíritus puros que pasan; hay tres puertas amplias, y una, doblada en dos, donde casi no se puede pasar, que da una ventana, también recogida en la Plaza de América, porque en la Plaza de América hay un lateral; es una constante de hacer una ranura muy fina para darle levedad al volumen, es una fórmula que yo utilizo para, esto si fuera macizo, si fuera un bloque desde abajo arriba sin la ranura central se quedaría demasiado pesado.

Entrevista realizada a Silverio Rivas (11-2-2017)

-César- ¿Cual es el concepto de la obra escultórica "Monumento aos Represaliados do 36"?

-Silverio- Primero, que es el concepto; es el monumento a los represaliados de la Guerra Civil y de ahí yo hago una lectura. Como lo diríamos, ¿cuál es la situación que se creó durante la Guerra Civil?, aquí no hubo guerra, pero la represión que hubo en el momento de estallar la guerra. Entonces, por las informaciones, primero, familiares que se daban en la casa; en donde mi madre era costurera y había tertulias, hablaban de los represaliados de la zona, ¿no?, los que fueron fusilados y dejados en las cunetas. Había un elemento que me quedó grabado, que es sacar a la gente de su casa para lo que llaman "pasearla", pasearlo que

quiere decir, en un sitio determinado, fusilarla. Otro era llevarlos a los cementerios o al lado de las iglesias, y sobre un muro fusilarlos. Después hay, aparte de los fusilados, están los desterrados o exiliados forzosos.

Entonces yo, a partir de esa idea, además de la información que tenía sobre la Guerra Civil, sobre los acontecimientos de la Guerra Civil, yo elaboro un concepto, que es primero un muro, porque los asesinados en los casos de Tui, fueron fusilados en la iglesia, en la parte de atrás de la iglesia de Santo Domingo. La primera idea sería la de colocar el monumento en el lugar donde fueron fusilados, pero para mí, no encajaba bien con el entorno, es decir, quedaría agarrotado. Y por otra parte quería dejar limpio ese espacio de la iglesia porque funciona muy bien como está, y entonces buscar otro espacio alternativo y que no fuera tampoco especialmente protagonista, es algo más íntimo, ¿no?. Así como otros elementos están en rotondas y sitios muy visibles, esta quería un poco más alejado de donde ocurrieron los acontecimientos.

Después que se viera una ventana hacia Portugal, que es como la idea de la gente que tiene una salida, desplazándose a otro país aunque en el caso de la Guerra Civil no podía ser porque el Régimen era parecido.

Yo lo que hago en esta escultura es, sobre ese bloque, sacar un personaje, y lo desplazo hacia un lado, con una sensación de alguien que va a caer, es decir, con una ligera inclinación; y por otra parte, como solitario. Eso corresponde al fusilado, y eso corresponde al exiliado.

Queda el vacío en el bloque, el bloque en sí, representa la casa de donde están sacados los represaliados,...). El muro en sí, debe tener tratamiento después de ese cortado con la radial y escafilado, de esta especie de entretejado. El concepto que barajo, es que en los días de lluvia resbale el agua sobre la superficie y vaya cayendo como lágrimas, que es un hecho que ocurre. Le hago un resalte en la parte donde las piezas se desprenden, de esa forma, digamos que es como un elemento que está llorando, recuerda un poco el llanto del drama de la Guerra Civil.

Casi ninguna de las cosas que hago tiene una función estética en sí, puramente estética; hay más elementos que se barajan en el momento de decidir que textura se le pone sobre una obra. No es cuestión de decoración, vamos a decorar, no. Aquí la idea era primero, el bloque que no está trabajado, que es un bloque bruto por todas las caras, el dintel, lo que ejercen de jambas; y una parte tratada, para que ocurra eso, como recordando como la casa como el elemento que llora.

Después, en este caso, se buscó un espacio más bien discreto; no quería que fuera un espacio en una plaza, en el centro de la ciudad (...). Aquí hay un espacio que se fue deteriorando, que es un espacio este anfiteatro, espacio de concentración y representación de espectáculos, lo que me parecía interesante de colocarlo próximo a ese anfiteatro. Me parecía que funcionaría bien, colocar a

parte, lo que decía, como esa ventana hacia Portugal; me parecía bien que ese entorno, con los arboles, con los cipreses, parecía algo íntimo, ¿no?. Y a su vez, como hay el elemento de representación, me parecía que era un espacio donde se sacaba el sentido fúnebre del monumento; que fuera algo más lúdico. La opción primera, como digo, era el muro.

En verdad esto surge la idea de un grupo de profesores del Instituto, que tiene propuesto hacer una escultura, y a su vez, esa escultura, regalársela al ayuntamiento de Tui. Ellos para conseguir este objetivo, piden obras a artistas, cuadros y esculturas para subastar y recaudar un dinero para que cubra los gastos de material. En este proyecto la piedra la regalaría una cantera de Porriño, y yo pensé que sería mejor meter un granito rojo, algo rojo, al final a los que fusilaron eran los llamados rojos. Una de las razones es que este tipo de piedra, cuando llueve, se rejuvenece, tiene luminosidad, en comparación a las otras que se entristecen. Yo decidí que no, que en vez de ser el Rosa Porriño que ya había trabajado, que fuera un Granito de Zamora; la elección la hago yo porque me pareció más interesante ese tipo de granito.

Después se negocia con el ayuntamiento acerca de la ubicación, y están de acuerdo de que se coloque en ese espacio. Como no había demasiado tiempo, no se llegó a tratar bien la superficie, no quedó resuelto la superficie, (...) el adoquinado no pertenece a la escultura, pero por lógica debe ser un tratamiento para recibir la escultura. Al no haber tiempo, se decidió poner un adoquín encima de lo que había, pero lo lógico sería que ocurriera como en el caso del monumento "Horizonte para o sol", donde la superficie estuviera pensado en función de la pieza (...). El proyecto sería más adelante, en principio, hacer un tratamiento para recibir la escultura y la placa de la leyenda, y más adelante, hacer una remodelación integral del espacio. Esa es la propuesta que se le hizo al ayuntamiento y que quedó parada. No solamente quedó parada, sino que, acabaron marginando la escultura metiendo un seto que lo desconectaba del anfiteatro. Digamos que si bien hubo buena disposición al principio para colocarlo, en este caso, el alcalde Rocha estuvo de acuerdo, y parecía imposible, la oposición pensaba que no llegaría a colocarse; pero yo pienso que se arrepintieron y trataron de marginar la obra.

Ahora se cortó el seto y tal. Y aparte, en la remodelación que se hizo de la Alameda, después de colocar la escultura, en buena lógica, se debió de haber contemplado la parte alta, pero nada, al final se dejó marginado. Ahora creo que hay intención de remodelar el conjunto, creo que va a ser la Escuela de Arquitectura de Vilanova, la que va a remodelar. Se va a hacer una especie de concurso de invitación para remodelar el conjunto de la Alameda que no quedó bien resuelta. Retomar que esto vuelva a ser como era el anfiteatro (...). La parte baja con la rotonda como tenía, tampoco estaba bien resuelto en su momento. Ahora se trata de sacar partido a este espacio y que la escultura quede bien integrada. Para eso se supone que la remodelación empieza desde el puente

hasta llegar a la escultura, que hay varios elementos, un reloj etc... . Y la bajada, que es conflictiva, la bajada hacia los jardines, todo eso sería una remodelación global de todo el espacio.

-C- La escultura como tal ¿Tiene relación con la escala humana?

-S- Podría hacerse, esa relación con la escala humana en cuanto a algo que no sea prepotente, es decir, uno de los conflictos de las cosas que yo procuro huir, es que una escultura parezca prepotente, excesiva en escala. La escala humana es aquella que, la vista, la pueda abarcar fácilmente y no es un elemento agresivo. Porque claro, el espacio abierto requiere una escala determinada y eso se establece que debe tener como mínimo 4.5m, 10m, hay una escala ideal en función del lugar donde va colocada, no para todas partes es igual, ¿no?, pero no tendría sentido hacer una escultura de dos metros colocada en un espacio abierto, enorme, porque desaparecería. Tiene que tener una presencia pero huir de la prepotencia.

Esa escala humana está en que la gente, por ejemplo, la idea es que la gente pueda pasar a través, que siempre es una constante en mis esculturas, a través de la pieza pueda pasar alguien. Pero no pasar, en este caso, holgadamente, simplemente pasar a través de la escultura. Como a este espacio yo podría llamarlo "íntimo" se decidió la escala que debía de tener. (...).

-C- Conceptualmente ¿Qué aporta la inclinación en el vaciado y en la pieza figurativa?

-S- Está inspirado en una imagen de Castelao. Hay una imagen de Castelao que aparece el personaje con sombrero y que está medio desplazado; entonces viendo esa imagen se me ocurrió, primero, se ajustaba bien a lo que quería, porque yo quería que diera la sensación de irregular, de desequilibrio, ¿no?, por el hecho de que alguien que va a caer, que era el fusilado. Entonces esa imagen de Castelao se prestó perfectamente para esa idea que yo tenía, entonces es un gesto como algo que se va..., hay como unas liberaciones que parece que está moviéndose, que se está desplazando ¿no?, esa es una de las intenciones. No es algo hierático, debe dar la sensación de que se está moviendo, por eso tiene una inclinación que no hay un escuadro con respecto al frente de la pieza. Tampoco hay un escuadro con respecto a la colocación, la pieza está ligeramente adelantada, apartada e inclinada, pero siempre la sensación de que las cosas parece que se están moviendo. Eso lo hago siempre en las esculturas cuando separo los elementos que se encierran, dejo una ranura para una sensación que parece que se está moviendo, que está flotando en el espacio.

-C- En relación a las texturas ¿Qué relación tienen con la escultura?

-S- Para no repetir la textura de la parte central, porque tejado no mas que puede haber uno, yo tallo la parte de atrás; primero, lo que es el bloque, en las caras, en

las dos caras debe de ser simétrico, yo decido que sea simétrico y lo que es la piel, el elemento que sale del bloque también es simétrico, en un sentido, en el grosor; entonces para hacer esa simetría tengo que tallar y decido tallar con puntero una parte y con la otra parte darle el tratamiento de la radial, escafilador para darle caída, como hablamos antes, de la caída de lagrimas los días de lluvia.

Los laterales no tienen porque tratarse, prefiero que sean brutos, como algo que puede ensancharse; que no está rematado en cuanto al volumen en el sentido vertical y lateral. Así de esa forma es algo como si pudiera seguirse añadiendo otros elementos a lado. Es un poco la idea de cuando estás en la cantera y ves que levantan un bloque con la pala, aparece ese elemento bruto, que después van a sacar bloques y parece que hay una buena relación entre el bloque que salió y la roca de la cantera en sí, ¿no?, el tajo de la cantera.

Yo hago igual, como si una grúa hubiera sacado de una cantera el elemento y lo colocara ahí, y yo interviniera; siempre la intención es de una intervención mínima, es decir, yo no quiero intervenir completamente en un bloque, quiero dejar una parte como está. (...). Quiero que quede la huella del proceso que siguió. Hay una parte que he sacado con perforaciones y cuñas, y esa parte debe de quedar; hay una parte que está de radial y se debe notar que está de radial y de escafilador; y otra parte que está tratado de puntero y debe ser un puntero fuerte. Es como una lectura del proceso que siguió la obra. Quiero, por ejemplo, que la parte alta que sea irregular, incluso cuando está tallado, como en la Plaza de América, la parte de arriba es irregular, tan irregular como es en la cantera; porque si hiciera una línea completa, en el sentido mío de la escultura, sería darle rigidez y al ser desigual, parece que es algo que está flotando.

-C- ¿Cómo se comporta esta escultura con el espacio?

-S- Todas las esculturas no tienen solo una cara, tienen infinidad de caras. Es algo poliédrico, es decir, la escultura al contrario que la música, hay que moverse para verla. Con la música hay que sentarse y concentrarse; en la escultura hay que moverse para entenderla; y en mi concepto, incluso, pasar a través de ella. La escultura es para acariciar, para ver, para tocar (...).

Hay también un espacio exterior que cumple la función de no fragmentar. Uno de los problemas que yo encuentro en las esculturas cuando tenían su pedestal, es que fragmentaban el espacio. Creaban un perfil, pero quedaba el espacio fraccionado. (...). Por eso desaparecen las bases, la escultura es algo, como que germina, donde la participación del espectador debe de ser activa, y tiene sentido sagrado. (...).

Hay una relación entre el volumen y espacio; cuando se coloca esta pieza, al lado busco una relación entre la parte de volumen macizo mas el espacio y generalmente son una parte y media del volumen se convierte en espacio. En este caso, el espacio de esta pieza está dado por el personaje, no hay cambio; en

el desplazamiento hay una relación entre el elemento, el volumen y el espacio que se debe dejar, y eso se hace por sensaciones, es decir, no es matemático; aunque al final, si hiciéramos una prueba, vendría a resultar matemática. A veces, buscando explicación, porque yo establezco esa relación del vacío y el volumen, viene a resultar que siempre coinciden igual, que hay una parte y media, una parte y un cuarto que se corresponde al espacio y al volumen; si se abre mas se pierde la comunicación en mi forma de ver la obra. Tiene que haber una comunicación, un alejamiento perdería la comunicación, un acercamiento agarrotaría el espacio. En una maqueta, más o menos, está resuelto el emplazamiento de como estarán los elementos, pero después, a escala natural también se mueven. No hay un plano de principio para colocar las piezas, sino que yo al llegar allí, por experiencia, sé que eso cambia. No es igual, la maqueta no tiene nada que ver con la escala real. Allí, en función del entorno, de la pieza en sí, se producen unas liberaciones donde parece por sí. La grúa va haciendo la operación de aproximar, yo me alejo, lo veo con diferentes puntos de vista.

-C- ¿Existe un punto optimo para ver la escultura?

-S- Si. Siempre está orientado hacia el punto que se considera optimo, que en este caso, es la entrada desde el puente (...) cuando te queda a la derecha el anfiteatro, ese es el punto principal. Va en curva y te vas aproximando y vas descubriendo la pieza. En principio, casi ves solamente el primer elemento, después vas descubriendo el segundo elemento. Después hay otra visión, que es la subida, la rampa que va de la parte baja de la alameda. Dos puntos de vista, un tercero ya no, porque es el fondo. En este caso ya hay un fondo, y una parte íntima de recogimiento, que sirva simplemente para pasar. Pero al final, la intención es que quedara próxima a los setos, a los arboles. A su vez, el tratamiento de la obra tiene más matices, por decirlo así, en su parte frontal que en su parte posterior (...).

-C- La escultura de Horizonte para o Sol ¿Cuál es el concepto que la define?

-S- En este caso, me llaman para hacer una escultura en el Campus. Mi proyecto para el Campus, no era este al principio. Era, en el Campus hubo que retirar toneladas y toneladas de piedra; la remodelación que hizo Miralles hubo que sacar toneladas de piedra, y yo quería utilizar esa piedra. Yo quería utilizar esa piedra que salió de las canteras del monte, de vaciar ese monte (...).

Yo cogería montones de toneladas de la piedra, y mi intervención estaba en la subida al auditorio. Cuando entras en el edificio principal, hay unas escaleras que suben hacia un auditorio, el espacio que me asignaron sería ese.

Yo, en base de eso, hice una idea, hice una maqueta y la presenté al rectorado, y tenía que tener el visto bueno del arquitecto, y el arquitecto ya había fallecido. El estudio de Miralles entendió que eso no encajaba dentro de lo que era el edificio que ellos habían proyectado. Hice un gran esfuerzo, y era una obra que se

alejaba de lo que hacía yo, del volumen. Digamos que era como una especie de mural de piedras, que iban colgadas sobre la cantera misma. Eso genera una cantera, un corte, digamos agresivo, en la cantera que sigue allí ese corte. Y yo pensaba que colocando esas piedras suspendidas con unos cables, pudiera tener un cierto interés. Piedras que se movían colgadas con cables de acero; pudiera, digamos, minimizar el impacto visual sobre ese fondo de cantera, la agresión hecha sobre la cantera. Y a su vez darle un cierto aire lúdico a la subida de la escalera.

Al no encajar, pues, ya con cierto cansancio de falta de interés, decidí utilizar un espacio que había y que no estaba sujeto a lo que dijera el arquitecto, un espacio libre. Si no dentro de lo que sería el campus, dependería de estar sujeto a lo que ellos decían (...). Entonces propuse hacer la rotonda, simplemente es una solución de la rotonda. Entrando hacia los edificios había un lago, un pequeño lago que después se fue ampliando, Miralles amplió ese lago. Yo decidí que, al final, el campus debía de ser un espacio de luminosidad, debía de ser iluminado para que las mentes oxigenaran y pensaran bien, y propuse que fuera una especie de sol que se posa en el horizonte del campus. Al final yo propongo que sea ese sol que está a punto, casi en el ocaso, ¿no?, se posara en el horizonte del campus, y yo cojo, en este caso, trabajo con un arquitecto, para coger lo que era el perfil, la topografía de lo que era el monte antes de hacer los viales de comunicación.

Yo recojo que es esa inclinación, en esta inclinación es la parte escavada y es la parte rellenada. El campus para generar esa rotonda tuvo que modificar la topografía del terreno.

Entonces sobre eso, yo trabajo; dejo siempre los dos elementos, corto la esfera en dos elementos y dejo la ventana para ver para el lago. A su vez, como cuando pienso en el agua, pienso en algo luminoso, el acero inoxidable sería el material que mejor encajaría. Dije, aquí no será piedra si no que será una pieza de acero inoxidable limpia, completamente limpia, y tendrá un espacio con una entrada para ver el lago.

La pieza se hace en base del espacio, no en sí en la rotonda que condiciona, y que la rotonda quizá debiera ser mas grande, había espacio para hacerla, pero, en el proyecto estaba de ampliar la rotonda en sí, porque cuanto más grande sea la rotonda mejor se circula sobre ellas. Y si yo hago una cosa más pequeña no tendría presencia, entonces, yo propuse que ampliaran los viales, habiendo espacio como había, pero no se hizo. Ahora mismo, parece, incluso en la circulación se ve que hay problemas porque alguien golpeó la escultura, un coche golpeó la escultura. Haría falta más espacio, hay, digamos, una falta de espacio para el elemento escultórico

.

Generalmente hay una mezquindad cuando se hacen las rotondas, ¿no?. Pasa mucho aquí hay una visión muy estrecha del espacio, entonces las rotondas deben de ser más generosas, y eso en otros países está bien resuelto, Francia, Alemania, Inglaterra resuelven bien esos espacios. Las rotondas deben de ser generosas, y aquí no hay ninguna razón que justifique hacerlas tan mezquinas.

-C- ¿No debería haber accesos peatonales para poder acceder a la escultura?

-S- Todo eso estaba contemplado con aceras. Hay impulsos de hacer obras, y después quedan inacabadas. Esto, cuando se hizo, se empezaron a configurar lo que serían las aceras y había iluminación, la pieza estuvo iluminada, y se hizo una inversión en iluminación que duró una semana. El vandalismo, no es que fuera mal ejecutada (la obra), si no que el vandalismo destruyó todo. Todos los focos que iluminan la pieza y todo el lateral, que estuvo presentado para que las aceras, se conformaran las aceras y se ampliaría un poco más el radio de la rotonda. Al final eso quedó en nada, como ocurre siempre, porque concretar, armar el espacio, al final no se hace. La universidad es como un gueto de edificios, pero, el exterior no está tratado. Ahora empieza mejor con arbolado pero falta el remate. Llegas a un sitio donde las instalaciones son extraordinarias, pero al llegar es un caos (...).

-C- En cuanto a la base de la escultura ¿Cual es el motivo de emplear dos tipos de piedra distintos en su color? ¿Existen motivos conceptuales?

-S- Lo que es la parte plana de la base, es la piedra que había en el campus, es lo que existía, el color de la piedra pizarrosa, ¿no?, el color de la piedra. Lógicamente el rojo es la luminosidad del sol, cuando el rojo que aparece en el horizonte cuando el sol se pone.

La inclinación ya dijimos que corresponde al perfil, ¿no?.

Después hay consideraciones de tipo estéticas, que es que tono funciona bien para el tratamiento de superficies. El negro de la cantera, del monte en sí, funciona bien por la proximidad con el acero inoxidable, y la relación entre negro y rojo es buena para mí. No debe de haber demasiados elementos de colores, en este caso hay tres pero, dos muy próximos que son el gris y el acero inoxidable.

-C- La escultura Xanela Menina, se trata de una escultura que pertenece a su colección personal ¿Cual es el concepto que define la obra?

-S- Muchas de las piezas se empiezan sin que tenga una idea concreta de lo que quiero hacer. No hay un estudio previo, ni un dibujo. Empieza de algo que yo encuentro, bueno, en estas piezas, en las de interior, siempre hay unas maquetas, una serie de maquetas.

Y parte de algo que fue sugerente de un resto de algo, que era sugerente, y en este caso es como una casa ¿no?, como si fuera el perfil de una edificación. Y a su vez, sobre esto, aparece algo como si fuera la figura corpórea de las "Meninas" del cuadro de Velázquez.

Una vez que está configurado, esa casa, tiene una ventana, las casas tienen ventanas y puertas; y yo decido que esa casa transpire a través de la ventana, y sobre todo porque si no quedaría demasiado rígida, demasiado hermético, podría ser la casa cerrada. Lo que no debe de ser, siendo como si fuera una casa al final son dos ventanas, que no se encuentran, que no coinciden en alineación, una ventana para un lado y otra para el otro. Se comunican entre ellas en el supuesto de que el interior es un espacio habitable. A su vez, coge, no es un solo elemento el que se baraja cuando haces una obra, sino que se mezclan varios conceptos. Al final esa casa, ese espacio, es también como un buzón, tiene ventana y buzón a su vez, y espacio para ver, siempre hay espacio para ver, pero que no debe de ser seguido, sino que tiene que tener un quiebro que rompe la continuidad. Algo ocurre dentro, siempre tiene que ocurrir algo que ocurre dentro que pierde la rigidez de un elemento cortado preciso y matemático. Tiene que haber algo incontrolable ¿no?. (...).

Hay una parte curva de un lado ¿no?, la de atrás; no es un bloque, por eso sería la mitad de una casa, es un bloque donde una parte es curva, donde una parte es frontal, la curva es como el personaje del ropaje de la "Menina", atrás es curvo, y esta ventana está un poco más alta de un lado que del otro. Al final se parece al vestido de la "Menina" y la pieza en sí, cogiendo el perfil de la casa, modifico las inclinaciones, al final es como si fuera un tejado, pero modifico las caídas, modifico esas inclinaciones para convertirlo en escultura. La idea parte de la casa, después aparecen las "Meninas", después aparece un buzón, después aparece la ventana; van apareciendo cosas según vas trabajando. Entonces, después lo vas ajustando, unos elementos con otros; uno tiene que perder en espacio y en volumen, otro en el hueco, como debe de estar configurado de continuidad.

Yo establezco, en este caso, que debe de tener un espacio muy pequeño, una abertura muy pequeña (...), como un ojo que mira al otro espacio. En ese análisis de la pieza que se hace después, a partir de la maqueta, pero que se modifica sustancialmente de lo que es la maqueta; es decir, para mí no tiene interés el sacar de una maqueta matemáticamente una obra, porque entonces estaría haciendo algo que ya conocía. Tiene que sorprenderme algo de lo que está ocurriendo, en el proceso deben ocurrir cosas. Y yo trabajo unas maquetas toscas y no están definidas en base de eso, que vaya cambiando en el proceso de ejecución, a la escala que he decidido hacerla.

Después viene la textura, hay siempre una parte que es pura, que es donde está la madera, la madera debe aparecer en su textura pura sin ningún tratamiento, una parte; y la otra parte, está policromada. Pero siempre aparece una parte que es pura; igual ocurre en los bronce, una parte que es el bronce pulido puro como es y una parte que es patinada. Está en el concepto, un poco de la pureza de la materia. Yo soy muy celoso del tratamiento de la materia, no debe de estar nada oculto-
C- La selección del color rojo ¿ Qué relación existe?

-S- Yo tengo una predilección por el rojo que viene del tiempo de infancia, que es el tiempo del hambre, estamos hablando del "45". Las cerezas, el hecho de que las cerezas es el primer fruto que llega de temporada, y en mi casa había un gran cerezo, un cerezo enorme; y yo esperaba a que las cerezas cayeran. No se podía subir a él de tan enorme que era; cayeran para comer. Es un tiempo donde no se comía, el hambre era terrible, no es eso de tres comidas al día, de desayuno, comida, cena, eso no existía en esa época. Ese sentido del color, por eso siempre queda el color dorado en las esculturas pintadas de las cerezas y después quizás también el fuego de el frío en las aldeas, y de las heladas. Tengo una cierta creencia por los tonos rojizos, y después canalizando vine a descubrir de que era, estaba relacionado con esa fruta.

(...)

-C- Esta obra al estar expuesta, ya sea en colección privada o en museo ¿Existe algún vínculo entre la obra y el entorno?

-S- Cuando surge la posibilidad de que alguien compre una pieza, primero se pregunta dónde va a colocarla. En caso de un museo, puede ocurrir, está ocurriendo, que vayan para un fondo, que no se expongan. Muchas obras que se vendieron a museos no están expuestas, están en un fondo y de vez en cuando salen a la luz.

Yo, cuando es para un sitio concreto y van a quedar siempre, se mira el elemento que irá bien en ese espacio." Donde va a ir, bueno, en este caso esta pieza que usted quiere no funciona ahí, o es más pequeña o es más grande"; y si me dicen que es para un espacio exterior, estas son de interior, pero para exterior una pieza pequeña, yo le diría, no, eso no funciona, excepto que le haga un espacio muy íntimo al lado de un árbol, de una mesa, un camino que te encuentras; entonces siempre hay esa relación de la escala con el espacio.

Y en las exposiciones, cuando hago una exposición en una galería o en un museo, es la relación entre ellas, y se elige por texturas, por colores, por materiales. No estoy de acuerdo en hacer una temática continuada de demasiada materia, sino que debe haber colores, y debe de haber como un mosaico, algo musical.

Anexo 3

Silverio Rivas Alonso. Línea de vida.

1942. Nace en el mes de noviembre en Fontenla, una parroquia de Ponteareas, provincia de Pontevedra. (García, 2005).

1954. A los doce años ya trabaja en el taller de ebanista de su padre. (García, 2005). Comienza su formación como artista, en la que se preocupa de estudiar los más diversos materiales: bronce, piedra, acero, hierro, madera, etc. (Sotelino, 2005).

1956. A los catorce años asiste a las clases nocturnas de la Escuela de Artes y Oficios de Vigo, donde se forma en dibujo lineal, modelado, dibujo ornamental y talla en piedra. El pintor Carlos Sobrino fue su primer profesor de modelado y más tarde, será Camilo Nogueira, quien también le enseñe talla en piedra en este centro. También asiste a clase de dibujo con Luis Torras. (García, 2005).

1968. Decide dedicarse profesionalmente a la escultura, realizando encargos de bustos de niños y adultos, siendo obras realizadas con un gran parecido con el natural. La primera escultura que realiza en esta época es figurativa, Dinos. (García, 2005).

1969. Trabaja durante un tiempo en el taller del escultor Xoán Piñeiro en Goián (Tomiño) como ayudante. Tras recibir una beca de estudio de la Diputación de Pontevedra para estudiar en Madrid, asiste, en esta ciudad, a las clases de la Escuela de Artes y Oficios y del Circulo de Bellas Artes, donde dibuja desnudos. (García, 2005).

1970. Xoán Piñeiro, le presenta en Madrid, a Paco Barón, absolutamente decisivo en la formación de Silverio Rivas. Entró en su taller de Pozuelo (Madrid) como ayudante a media jornada, permitiéndole desarrollar su propia obra en la otra media jornada. Se fija en artistas de referencia como Brancusi, Henry Moore o Calder entre otros, como máximos representantes, a su entender, de la escultura contemporánea. Esta etapa le permite pasar de una dimensión localista a otra universalista y contemporánea, ensanchando sus horizontes estéticos. (Franco, 2013).

En este año, también conoce a Odile Mansuy, la que sería su compañera y cómplice de toda su vida. (Franco, 2013).

Expone en la Bienal de Pontevedra.

1971. García Iglesias (2005) comenta, *"Pódese dicir que a escultura de Rivas vai evolucionar, primeiro, dende o Naturalismo cara ao Impresionismo e, posteriormente, a formas identificables co Expresionismo, polo que supoñen de deformación da figura."* (p.60).

Expone individualmente en la Sala de exposiciones Caixavigo, en Vigo. También colectivamente, expone "El arte en la ciudad de Vigo", en Vigo.

1972. Expone individualmente en la Galería Toison, de Madrid; colectivamente, también repite en la Bienal de Pontevedra; expone nuevamente "El arte en la ciudad de Vigo", en Vigo; y en la Exposición Instituto Beiras, en Vigo.

En este año termina la relación laboral con Paco Barón. Se casa con Odile, que es francesa, y van a París, donde consigue trabajar *"sin papeles"* en una ebanistería de élite, donde le ceden un espacio para modelar. (Franco, 2013).

En esta visita a París, los museos supusieron un capítulo importante. El museo del Louvre, por ejemplo, despertará la valoración del arte egipcio como todo un mundo a tener en cuenta, relacionando su escultura con las conquistas realizadas en el antiguo Egipto. (García, 2005).

1973. Realiza un viaje a Londres con Paco Barón, que no hace otra cosa más que consolidar su interés por lo egipcio, potenciando lo contemporáneo, sin por ello, renunciar a lo antiguo. Sueña con realizar una escultura en piedra vinculada con lo egipcio. (García, 2005).

Regresan a Vigo, donde se pasaba por una etapa de gran intensidad artística. Aquí comienzan a vivir ya de la escultura, aunque en pequeño formato y con muchos bustos de encargo. En este tiempo expone bastante con Ánxel Huete.

Se da a conocer en la muestra Arte Joven de Galicia, en A Coruña, e inicia una trayectoria que le convierte en uno de los más rotundos valores de la escultura contemporánea gallega, y el primero que entra en la abstracción de las formas. (Franco, 2013).

Expone individualmente en la Sala de la Caja de Ahorros, en Oviedo; y colectivamente, expone nuevamente "El arte en la ciudad de Vigo", en Vigo; participa en la "I Mostra de Arte Galega", en Santiago de Compostela; en el "I Salón de Artistas Independientes", en Vigo; en la "Mostra de Arte Galega", en Madrid; y nuevamente, en la Exposición Instituto Beiras, en Vigo.

1974. Expone en la Galería Besaya, situada en Santander; en la Sala Caja de Ahorros de Gijón; en la Galería Grido, de Santiago de Compostela; y en la Sala de Exposiciones Caixavigo, en Vigo; y colectivamente, en la "Mostra de Arte Galego", en Madrid; en la Escultura "Autopista del Mediterráneo", en Barcelona; y en la "Escultura al aire libre", en el Monte del Castro, en Vigo.

García Iglesias recoge de un artículo de (O Correo Galego,1974), sobre la exposición realizada ese mismo año en la Galería Grido, donde Silverio afirma lo siguiente:

"Cheguei ao abstracto a raíz de tomar conciencia do que era a escultura. Disto hai uns dous anos. Antes partía da figura, chegaba mesmo a eliminala, pero traballaba a través dela. Hoxe parto de algo que atopo materialmente, unha rama por exemplo que unicamente suxire. Analizo a escultura como volume. Como algo monumental, tal e como foi a exipcia, a grega e a romana". (2005, p.61).

1975. Expone en la Sala Provincia, de León y en la Galería Arco da Vella, en Lugo.

1976. Díaz Pardo le ofrece una beca en la Escuela Libre de verano y la fábrica de Sargadelos, para estudiar cerámica y desenvolver trabajos en el campo de las cerámicas articuladas. Esta experiencia influirá notablemente en su estilo artístico en años posteriores. (García, 2005).

Expone colectivamente en "El Metal en el Arte", en Valencia.

1977. Se produce un incendio en su taller de Vigo, provocando la pérdida de gran parte de su producción escultórica. (García, 2005).

Expone en la Galería Sargadelos de Madrid y en la Galería Mestre Mateo de A Coruña.

1978. Expone en la Sala de la Caja de Ahorros, en Vigo.

1979. Se trasladan nuevamente a París, donde permanecen hasta 1986. En un primer momento, trabaja en el propio apartamento en el que viven en Monmartre. Posteriormente consigue un espacio en una fundición; finalmente alquila un taller a las afueras de París, en Bonneuil-Sur-Marne, donde también residen. Aquí nacen bronce como homenaje al arte egipcio que tanto admiraba.

Paco Barón le presenta a Hervé Thiers, marchante belga que compra toda su obra escultórica durante los siguientes siete años, aportando estabilidad económica. En esta época viaja con su obra por Bélgica, Alemania, Holanda, Irlanda.... (Franco, 2013).

Expone individualmente en New Gallery Kortrijk, en Bélgica; y colectivamente en la Galería Arc-en-ciel, de París; también participa en la Exposición al aire libre, en Le Vaudreuil- Ville Nouvelle; expone en la Bienal de Pontevedra.

Recibe la Medalla de Plata Bienal de la Diputación de Pontevedra.

1980. A pesar de residir en París, frecuenta España en numerosas ocasiones, participando en exposiciones nacionales e internacionales, como en la Galería L'Angle Aigu, de Bruselas; y en la Galería Mayaert, de Ostende; y colectivamente, en la Exposición Atlántica, en Baiona; y Escultura "Pequeno formato", en la calle Saint-Cloud.

1981. Participa en exposiciones individuales como Exposiciones en ADCA, en Nancy, Montpellier, Lonjumeau; y colectivas, como Exposición "O feito Galego", en Vigo; Exposición Atlántica, en la Casa de la Cultura, de Madrid; y "Plástica Galega", en el Centro Cultural Caixavigo, de Vigo.

1982. Realiza la obra escultórica de gran formato "Proa ao Mar", situada en el cierre perimetral del Colegio Público de Oliveira, situado en Ribeira, a Coruña. Expone individualmente en la Galería Oliver Dowling, en Dublín; y en la Sala de Exposiciones Caixavigo, en Vigo. Colectivamente expone en Escultura Galega 82, en A Coruña; en la Exposición "Hermanamiento", en Lorient, Francia; expone nuevamente, en la Bienal de Pontevedra; y en "A Arte española na inmigración a través Europa", Le Grand Palais, París.

García Iglesias recoge de un artículo de (El País, 18 de diciembre de 1982), donde Emilio Garrido entiende que:

"Atrás quedaron, parece que definitivamente, aquellas esféricas formas que a duras penas resistían a tentación expresionista. As súas últimas creacións son un cúmulo de arestas en tensión e depuradas liñas, que tenden a buscar a verticalidade xeométrica no espazo e que, á vez, miran cara á súa propia intimidade cando se produce o milagre do movemento." (2005, p.62).

1983. Expone individualmente, en la Galería Hidea, de Santiago de Compostela; y colectivamente, en la Exposición Atlántica 83, en el Pazo de Xelmírez, Santiago de Compostela; y en la Galería Cerralbo, de Vigo.

1984. Realiza la obra escultórica de gran formato "Carballo Xunto a Pía", instalada en el entorno de la piscina municipal, en Bonneuil-sur-Marne, Francia.

Expone individualmente en Maisons des Arts, Conches-en-Ouches, en Francia; en Salle Gérard Phillipe, Bonneuil-sur-Marne, también en Francia; y colectivamente, en "Encontros no Espacio", en Santiago de Compostela; y en "Imaxes dos anos 80", también en Santiago de Compostela.

1985. Expone individualmente, en la Galería Lepina, en Vigo; en el Musée de L'Acherie, Crepy-en-Valois, en Francia; y colectivamente, en "A toda Tela", Caixavigo, en Vigo, A Coruña y Ourense.

García Iglesias recoge de un artículo de (Faro de Vigo, 7 de marzo de 1985), donde Silverio reflexiona sobre el sentido que tiene el público ante su obra:

"Para min é fundamental a participación do espectador. Toda escultura está para acariciar, para tocar. Creo que a través de elementos positivos e negativos, xogando co sentido de abrir unha peza, a xente participa máis na arte e enténdea mellor. Ao non haber referencias de figuración, o espectador atópase perdido pero con este sistema de crear as formas a través do movemento creo que se chega a un entendemento maior do valor do volume, espazo, forma e diálogo dos diferentes elementos". (2005, p.63).

1986. Regresan a Vigo, una de las razones que propició esta decisión, es la intención de volver a trabajar con el granito. Después de intentar trabajar la piedra de las canteras de Normandía, M. Rodríguez Pichel le ofrece la cantera de Blokdegal, en Porriño, para realizar sus esculturas. (García, 2005).

Expone individualmente, en la Galería Haydn&Turk, Munich; y colectivamente, participa en el Premio Internacional de Escultura, en Colliure, Francia; en la "Feira de Escultura", en Tarrega; en la Bienal de Escultura de Zamora; en la "VII Bienal Internacional de Arte", en Pontevedra; en "Dimensións Atlánticas", en A Coruña; y en la Exposición "Vigo- Oporto", en la Casa de Don Hugo, Oporto.

1987. La elección de la cantera en Porriño no es casual, ya que esta piedra, Rosa Porriño, es de las más duras de Galicia, cualidad compartida con el granito egipcio, el del arte que le sirve de inspiración. (García, 2005).

Durante esta etapa de cinco años (1987 a 1992), trabajando su obra directamente en la cantera, surge la necesidad de aumentar la escala de su escultura.

Expone individualmente, en la Galería Gruporzán, en A Coruña; en la Galería Trinta, de Santiago de Compostela; en el Museo Bello Piñeiro, de Ferrol; y colectivamente, en "Visión da Arte Galega actual", en la Fundación Calouste Gulbenkian, de Lisboa.

1988. Expone individualmente, en la Galería Ruta Correa, de Friburgo, en Alemania; y colectivamente, en la VIII Bienal Internacional de Arte, en Pontevedra; y en "Dimensións Atlánticas", en A Coruña.

1989. Expone individualmente en la Galería Pardo Bazán, en A Coruña; y colectivamente, en la exposición "Bienales 1969-1981", en la Diputación Provincial de Pontevedra.

1990. Expone colectivamente, en la Galería Saira, en Vigo; y en "Revisión dunha década 1978-1988", en el Auditorio de Galicia, en Santiago de Compostela.

1991. Realiza la obra escultórica de gran formato "Porta do Atlántico" en Vigo, que consta de tres piezas: la "puerta" situada en la plaza América, otra pieza, situada en la Gran Vía, y la tercera, situada en la Avenida de Castelao. Para realizar la escultura forma un equipo multidisciplinar, dada la complejidad del proyecto, para realizar una apropiación del espacio urbano correcta. (García, 2005).

Realiza la obra escultórica "Proa Anciño", situada en el parque de la Almaciga, en Santiago de Compostela.

Expone colectivamente, en "Galicia no tempo", en San Martín Pinario, de Santiago de Compostela; y "O rostro do tempo", en Casa das Artes, de Vigo.

1992. Establece su residencia y talleres de trabajo en el lugar do Regueiro, en la parroquia de Paramos, en Tui. (García, 2005).

Realiza la pieza "Arbotante", situada en el Pabellón Expo-Sevilla, en Santiago de Compostela.

Expone individualmente, en la Galería Ruta Correa, de Friburgo, en Alemania.

1993. Expone individualmente, en la Galería Trinta, de Santiago de Compostela; y colectivamente, en "Trazos e camiños", en la Xunta de Galicia.

1994. García Iglesias recoge de un artículo de (La Voz de Galicia, 26 de abril de 1994), donde Silverio reconocía:

"A miña escultura é a busca de perfección de algo que se sabe que existe, pero que aínda non se atopou. A miña fonte de inspiración é o comportamento do ámbito natural, como poden ser a pedra e a madeira (...). Non é arte abstracta, porque ten dependencia da natureza cos seus movementos xerminais". (2005, p.66).

"As miñas obras están compostas, cando menos, por un mínimo de dous elementos que se complementan armónicamente e que se delimitan no espazo". (2005, p.67).

Realiza la obra "Ara Solis", situada en el entorno de la Torre de Hércules, en A Coruña.

Expone individualmente, en la Galería Abel Lepina, de Vigo; y colectivamente, en el "I Encuentro Escultura Ibérica", en el Museo Provincial, de Lugo.

1995. Expone individualmente, en la Galería Citania, de Santiago de Compostela; y en la Galería Pardo Bazán, de A Coruña; y colectivamente en "Mar de fondo", en San Martín Pinario, de Santiago de Compostela; y en "Contra vento e marea", en la Fundación Caixa Galicia, de Santiago de Compostela.

1996. Expone en la Galería Volter, en Ourense.

1997. Realiza la obra escultórica de gran formato "Capela Solis", situada en el paseo alcalde Blanco, en Marín, Pontevedra.

Expone individualmente, en Caja Madrid, Pontevedra; y Casa da Parra, en Santiago de Compostela; colectivamente, en la "Bienal Internacional de Arte", en Vilanova de Cerveira, Portugal.

1998. Expone individualmente, en la Galería SCQ, de Santiago de Compostela.

1999. Realiza la obra escultórica de gran formato "Monumento aos Represaliados do 36", situado en el Parque de la Alameda, en Tui.

2000. Realiza la obra escultórica de gran formato "Dolmen novo milenio", situada en la avenida do Burgo das Nations, en el Parque de la Música, en Santiago de Compostela.

Expone individualmente, en la Galería Grade, de Aveiro, en Portugal.

2001. Expone individualmente, en la Galería Vgo, de Vigo.

2002. Realiza la obra escultórica de gran formato "Horizonte para o sol", ubicada en la rotonda de acceso al Campus Universitario de Vigo.

Expone individualmente, en la Galería Ruta Correa, en Friburgo, Alemania; y colectivamente en, Frankfurat, en Frankfurt, Alemania; "Unha visión da arte contemporánea galega", en la colección Caixanova, en Ferrol, Pontevedra y Santiago de Compostela; y en "Vinte anos, vinte escultores", en el Centro Torrente Ballester de Ferrol.

2003. Expone individualmente, en la Galería Sargadelos, en Santiago de Compostela; y colectivamente en "Atlántica. Vigo 1980-1986", en el Marco en Vigo.

2004. Expone individualmente, en la Galería C5 Colección, en Santiago de Compostela; colectivamente participa en "Veinte años de creación artística en Galicia en la colección Caixanova", en el Centro Cultural Caixanova, en Vigo; y expone en "Castrelos inédito: obras na reserva do museo municipal de Vigo 'Quiñones de León' ", en el Museo Municipal "Quiñones de León", en Vigo, Pontevedra.

2005. Expone individualmente en la Exposición Antológica, 46 grandes Artistas Galegos, en el Centro Cultural Caixanova de Vigo.

2006. Expone individualmente en la Galería PM8, en Vigo; y colectivamente en "Artistas pontevedreses en la colección Caixanova", en Pontevedra.

2007. Expone individualmente en la Galería José Lorenzo, en Santiago de Compostela; y colectivamente en "Os Pensionados da Deputación de Pontevedra: (1969-1982)", en el Pazo de la Cultura, en Pontevedra; "Apeiros do s. XIX, esculturas do s. XXI", en Vigo, Pontevedra; expone "Distancia crítica", en el CGAC, en Santiago de Compostela; y en la XIV Bienal "As novas Cruzadas", en Vilanova de Cerveira, Portugal.

2008. Expone colectivamente, "Sargadelos recuperado", en la Fundación Luis Seoane, en A Coruña.

2009. Expone colectivamente en "Miradas. Realidades, expresiones, tramas. Arte en Galicia desde 1975", en Ferrol, La Coruña.

2010. Realiza la obra escultórica de gran formato "Monumento al Bicentenario", ubicada en la Plaza del Bicentenario, frente al ayuntamiento, en Vigo.

2012. Recibe el Premio Provincial de Cultura, de la Diputación de Pontevedra.

2013. Expone "Gallaecia Petrea", en a Cidade da Cultura, en Santiago de Compostela.

2014. Expone colectivamente, "Auga doce", en a Cidade da Cultura, en Santiago de Compostela; y "Aquarte-unha mirada sobre o río Minho", en Vilanova de Cerveira, Portugal.

2015. Recibe el premio Laxeiro de la Fundación Laxeiro; este galardón se concede anualmente, desde 2004 a una persona o institución como reconocimiento a su trayectoria en el fortalecimiento y renovación de la cultura gallega en todas sus formas de expresión.

Expone individualmente, en el Aula de Estudios Miñoranos, en Gondomar; y colectivamente, en la XVIII Bienal de Vilanova de Cerveira, en Portugal; y en "Aquarte-unha mirada sobre o río Minho", en el Area Panorámica, en Tui.

2016. Expone individualmente "Mutación inducida" en la Fundación Laxeiro de Vigo; y colectivamente en "Contra vento e marea: itinerarios converxentes", en el Centro Cultural José Ángel Valente, en Ourense; también en el museo interactivo de Historia, en Lugo; y expone "Ao carón do mar", en A Coruña ;

2017. Participa en el Simpósio de Escultura em granito- Cerveira, "20 anos depois", en el Fórum Cultural de Cerveira, en Vilanova de Cerveira.

Obras:

Espacios Públicos (Gran formato)

- Proa ó mar (1982). Hormigón blanco.
- Carballo xunto a Pia (1984). Madera.
- Proa anciño (1991). Granito.
- Porta do Atlántico (1991). Granito.
- Arbotante (1992). Granito.
- Ara Solis (1994). Granito.
- Capela Solis (1997). Granito.
- Monumento aos represaliados do 36 (1999). Granito.
- Dolmen Novo Milenio (2000). Granito.
- Horizonte para o sol (2002). Granito y acero inox.
- Escultura del Bicentenario de Vigo (2010). Acero inox.

Escultura en Granito (pequeño formato)

- Sentir a Zafra 01 (1987).
- Agullas da Catedral (1994).
- Asixar polo ollo da pechadura (1994).
- Enebro negro (1994).
- Pensando en Xonás (1994).
- Ordenador personal (1995).
- Personaxe con Sombreiro (1995).
- Espacio para a luz (1996).
- Maletín do ciruxán (1997).
- Fluxo (1998).
- Forma Ondulada (1999).

Escultura en Bronce (pequeño formato)

- Verbas internas 01 (1976).
- Camiñar Zigzagué (1977).
- Claridade interior (1978).
- Testa II (1980).
- Xanela no cilindro (1985).
- Anteridio (1987).
- Pechar o Outeiro (1993).
- Personaxes de Millet (1997).
- A metade da esfera (2000).

Escultura en Acero (pequeño formato)

- Ola rompendo no malecón (1991).

Escultura en Madera (pequeño formato)

- Ebano (1984).
- Escoitando a Vivaldi (1984).
- Palisandro (1984)
- Entre Klein y magenta (1998).
- Estela para pasar a luz (1999).
- Ego te absolvo (2000).
- Guía dos Cabaleiros (2000).
- Reflexo na auga (2000).
- Sementar herba na leira (2000).

Escultura en Gres (pequeño formato)

- 301 (1976).
- Comunicación in (1976).
- Imaxe dividida 01 (1976).

Exposiciones:**Exposiciones individuales****1971**

Sala de exposiciones Caixavigo. Vigo.

1972

Galería Toison. Madrid.

1973

Sala de Caja de Ahorros. Oviedo.

1974

Galería Besaya. Santander.

Sala Caja de Ahorros. Gijón.

Galería Grido. Santiago de Compostela.

Sala de Exposiciones Caixavigo. Vigo.

1975

Sala Provincia. León.

Galería Arco da Vella. Lugo.

1977

Galería Sargadelos. Madrid.

Galería Mestre Mateo. A Coruña.

1978

Sala de Caja de Ahorros. Vigo.

1979

New Gallery Kortrijk. Bélgica.

1980

Galería L'Angle Aigu. Bruselas.

Galería Mayaert. Ostende.

1981

Exposiciones en ADCA. Nancy, Montpellier, Lonjumeau

1982

Galería Oliver Dowling. Dublín.

Sala de Exposiciones Caixavigo. Vigo.

1983

Galería Hidea. Santiago de Compostela.

1984

Maison des Arts. Conches-en-Ouches, Francia.

Salle Gérard Phillipe. Bonneuil-sur-Marne. Francia.

1985

Galería Lepina. Vigo.

Musée de L'Acherie. Crépy-en-Valois. Francia.

1986

Galería Haydn&Turk. Munich.

1987

Galería Gruporzán. A Coruña.

Galería Trinta. Santiago de Compostela.

Museo Bello Piñeiro. Ferrol.

1988

Galería Ruta Correa. Friburgo. Alemania.

1989

Galería Pardo Bazán. A Coruña.

1992

Galería Ruta Correa. Friburgo. Alemania.

1993

Galería Trinta. Santiago de Compostela.

1994

Galería Abel Lepina. Vigo.

1995

Galería Citania. Santiago de Compostela.

Galería Pardo Bazán. A Coruña.

1996

Galería Volter. Ourense.

1997

Caja Madrid. Pontevedra.

Casa da Parra. Santiago de Compostela.

1998

Galería SCQ. Santiago de Compostela.

2000

Galería Grade. Aveiro. Portugal.

2001

Galería Vgo. Vigo.

2002

Galería Ruta Correa. Friburgo. Alemania.

2003

Galería Sargadelos. Santiago de Compostela.

2004

Galería C5 Colección. Santiago de Compostela.

2005

Exposición Antológica. 46 grandes Artistas Galegos.

Centro Cultural Caixanova. Vigo.

2006

Galería PM8. Vigo.

2007

Galería José Lorenzo. Santiago de Compostela.

2015

Aula de Estudios Miñoranos. Gondomar.

2016

Fundación Laxeiro. Vigo.

Exposiciones colectivas

1970

Bienal de Pontevedra. Pontevedra.

1971

El arte en la Ciudad. Vigo.

1972

Bienal de Pontevedra. Pontevedra.

El arte en la Ciudad. Vigo.

Exposición Instituto Beiras. Vigo

1973

Arte Xove de Galicia. A Coruña.

El arte en la Ciudad. Vigo.

I Mostra de Arte Galega. Santiago de Compostela.

I Salón de Artistas Independientes. Vigo.

Mostra de Arte Galega. Madrid.

Exposición Instituto Beiras. Vigo

1974

Mostra de Arte Galega. Madrid.

Escultura "Autopista del Mediterráneo". Barcelona.

Escultura al aire libre. Monte del Castro. Vigo.

1976

El Metal en el Arte. Valencia.

1979

Galería Arc-en-ciel. Paris.

Exposición al aire libre. Le Vaudreuil- Ville Nouvelle.

Bienal de Pontevedra. Pontevedra.

1980

Exposición Atlántico 80. Baiona.

Escultura "Pequeño formato". La calle Saint-Cloud.

1981

Exposición "O feito Galego". Vigo.

Exposición Atlántica. Casa de la Cultura. Madrid.

Plástica Galega. Centro Cultural Caixavigo. Vigo.

1982

Escultura Galega 82. A Coruña.

Exposición "Hermanamiento". Lorient.

Bienal de Pontevedra. Pontevedra.

A Arte española na inmigración a través de Europa. Le Grand Palais. Paris.

1983

Exposición Atlántica 83. Pazo de Xelmírez. Santiago de Compostela.

Galería Cerralbo. Vigo.

1984

"Encontros no Espacio". Santiago de Compostela.

"Imaxes dos anos 80". Santiago de Compostela.

1985

"A toda Tela". Caixavigo. Vigo, A Coruña y Ourense.

1986

Premio Internacional de Escultura Contemporánea. Collioure.

Feira de escultura. Tarrega.

VII Bienal Internacional de Arte. Pontevedra.

Bienal de escultura. Zamora.

"Dimensións Atlánticas". A Coruña.

Exposición "Vigo- Oporto". Casa de Don Hugo. Oporto.

1987

Antropoloxía e Memoria.

Visión da Arte Galega actual. Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa.

1988

"Dimensións Atlánticas". A Coruña.

VIII Bienal Internacional de Arte. Pontevedra.

1989

"Bienales 1969-1981". Diputación Provincial de Pontevedra.

1990

Galería Saira. Vigo.

"Revisión dunha década 1978-1988". Auditorio de Galicia. Santiago de Compostela.

1991

"Galicia no tempo". San Martín Pinario. Santiago de Compostela.

"O rostro do tempo". Casa das Artes. Vigo.

1993

"Trazos e camiños". Xunta de Galicia.

1994

I Encuentro Escultura Ibérica. Museo Provincial. Lugo.

1995

"Mar de fondo". San Martín Pinario. Santiago de Compostela.

"Contra vento e marea". Fundación Caixa Galicia. Santiago de Compostela.

1997

Bienal Internacional de Arte. Vilanova de Cerveira. Portugal.

2002

Frankfurat. Frankfurt. Alemania.

Unha visión da arte contemporánea galega na colección Caixanova. Ferrol, Pontevedra, Santiago de Compostela.

"Vinte anos, vinte escultores". Centro Torrente Ballester. Ferrol.

2003

"Atlántica. Vigo 1980-1986". Marco. Vigo.

2004

"Veinte años de creación artística en Galicia en la colección Caixanova". Centro Cultural Caixanova. Vigo.

"Castrelos inédito: obras na reserva do museo municipal de Vigo 'Quiñones de León' ", Museo Municipal "Quiñones de León", Vigo, Pontevedra.

2006

"Artistas pontevedreses en la colección Caixanova", Pontevedra

2007

"Os Pensionados da Deputación de Pontevedra: (1969-1982)", Pazo da Cultura, Pontevedra.

"Distancia crítica". CGAC. Santiago de Compostela.

"Apeiros do s. XIX, esculturas do s. XX", Vigo, Pontevedra.

XIV Bienal "As Novas Cruzadas". Vilanova de Cerveira. Portugal.

2008

"Sargadelos recuperado". Fundación Luis Seoane. A Coruña.

2009

"Miradas. Realidades, expresiones, tramas. Arte en Galicia desde 1975", Ferrol, A Coruña.

2013

"Gallaecia Petrea". Cidade da Cultura. Santiago de Compostela.

2014

"Auga doce". Cidade da Cultura. Santiago de Compostela.

"Aquate-unha mirada sobre o río Minho". Vilanova de Cerveira. Portugal.

2015

XVIII Bienal. Vilanova de Cerveira. Portugal.

"Aquate-unha mirada sobre o río Minho". Área Panorámica. Tui.

2016

"Contra vento e marea: itinerarios converxentes". Centro Cultural José Ángel Valente, Ourense.

Museo interactivo de Historia. Lugo.

"Ao carón do Mar". A Coruña.

Premios

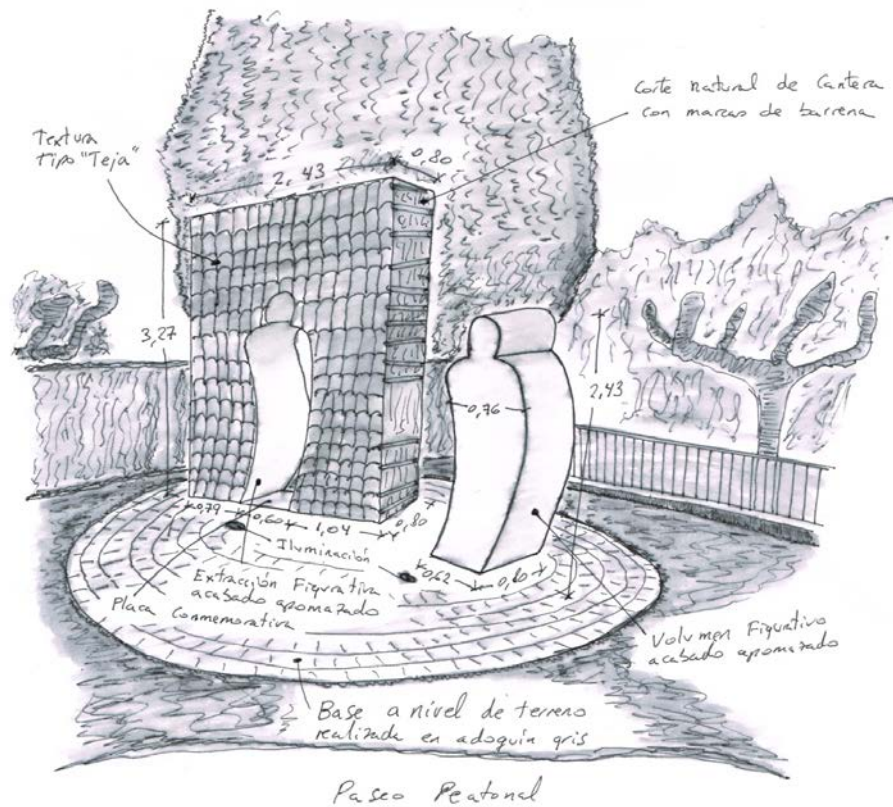
Medalla de Plata Bienal de la Diputación de Pontevedra 1979.

Premio Provincial de Cultura 2012 (Diputación de Pontevedra).

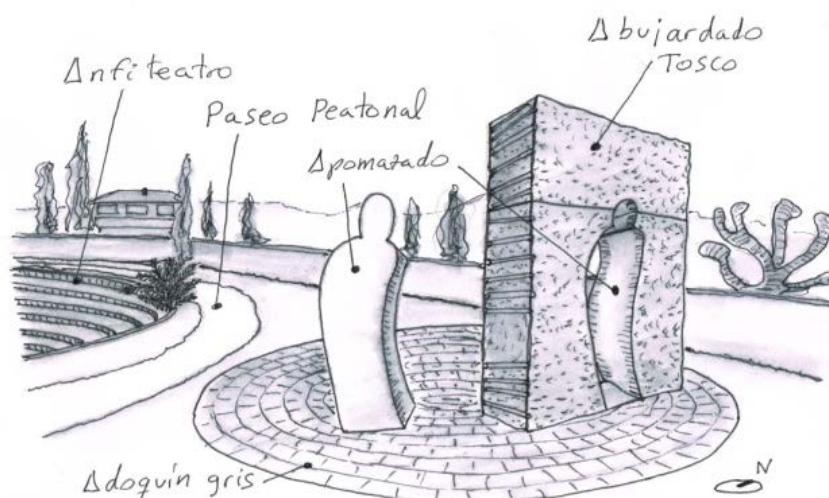
Premio Laxeiro 2015.

Anexo 4

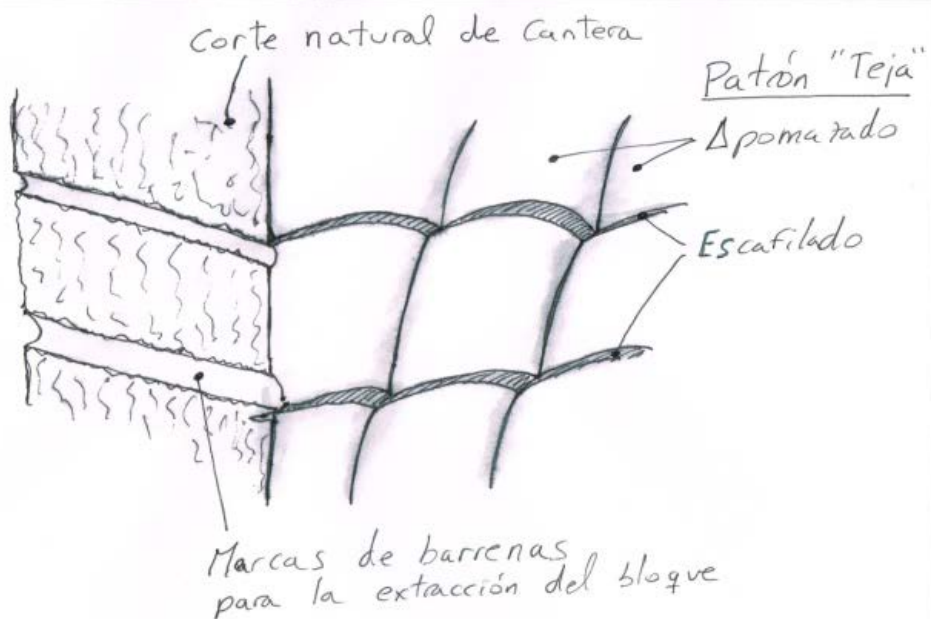
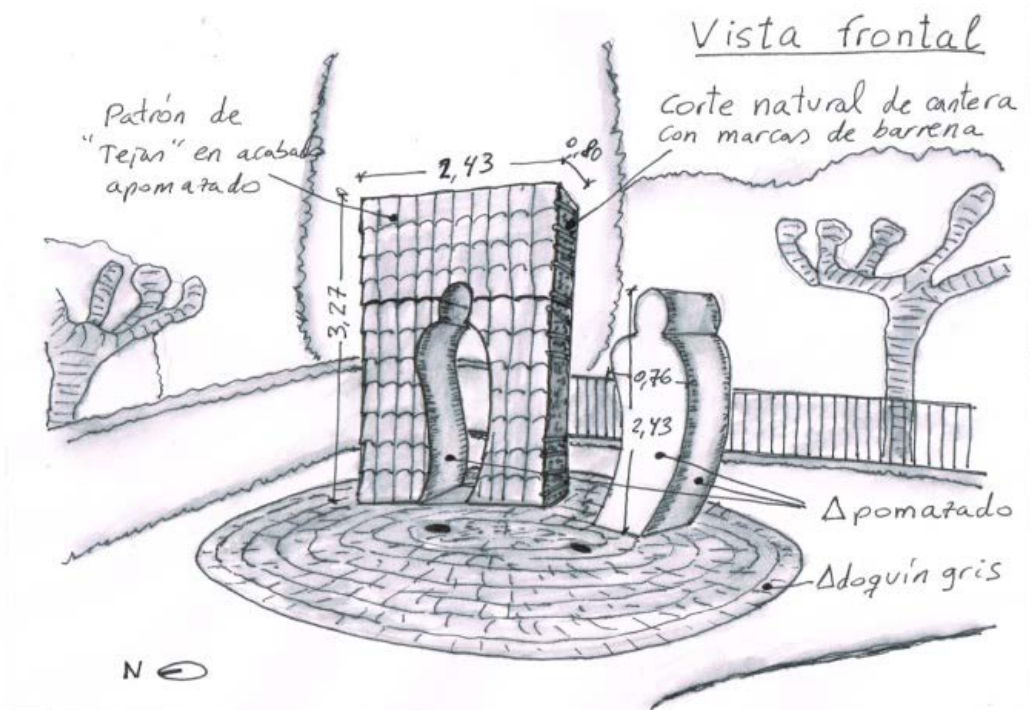
Levantamiento de las obras de Silverio Rivas de gran formato expuestas en espacios públicos



Vista Posterior

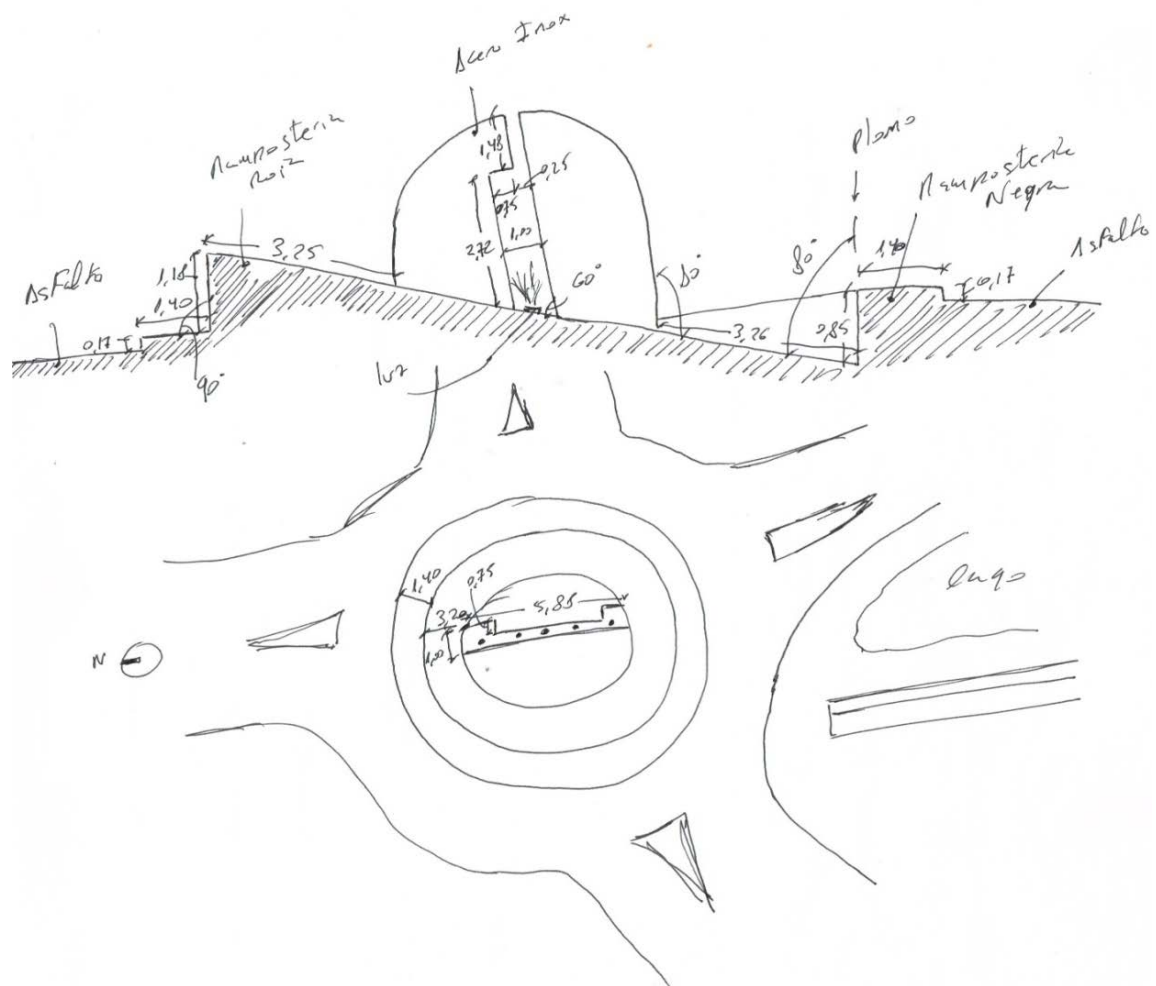


Levantamiento de la obra *Monumento aos Represaliados do 36*.



Levantamiento de la obra Monumento aos Represaliados do 36.

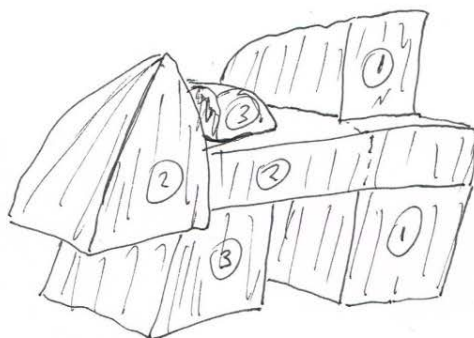
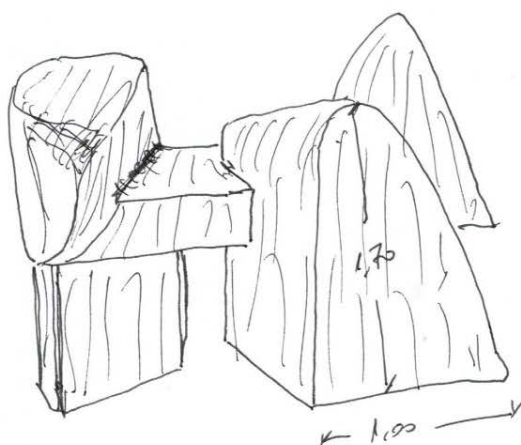
"Horizonte para o sol" - Covi - Vigo



Levantamiento de la obra *Horizonte para o sol*.

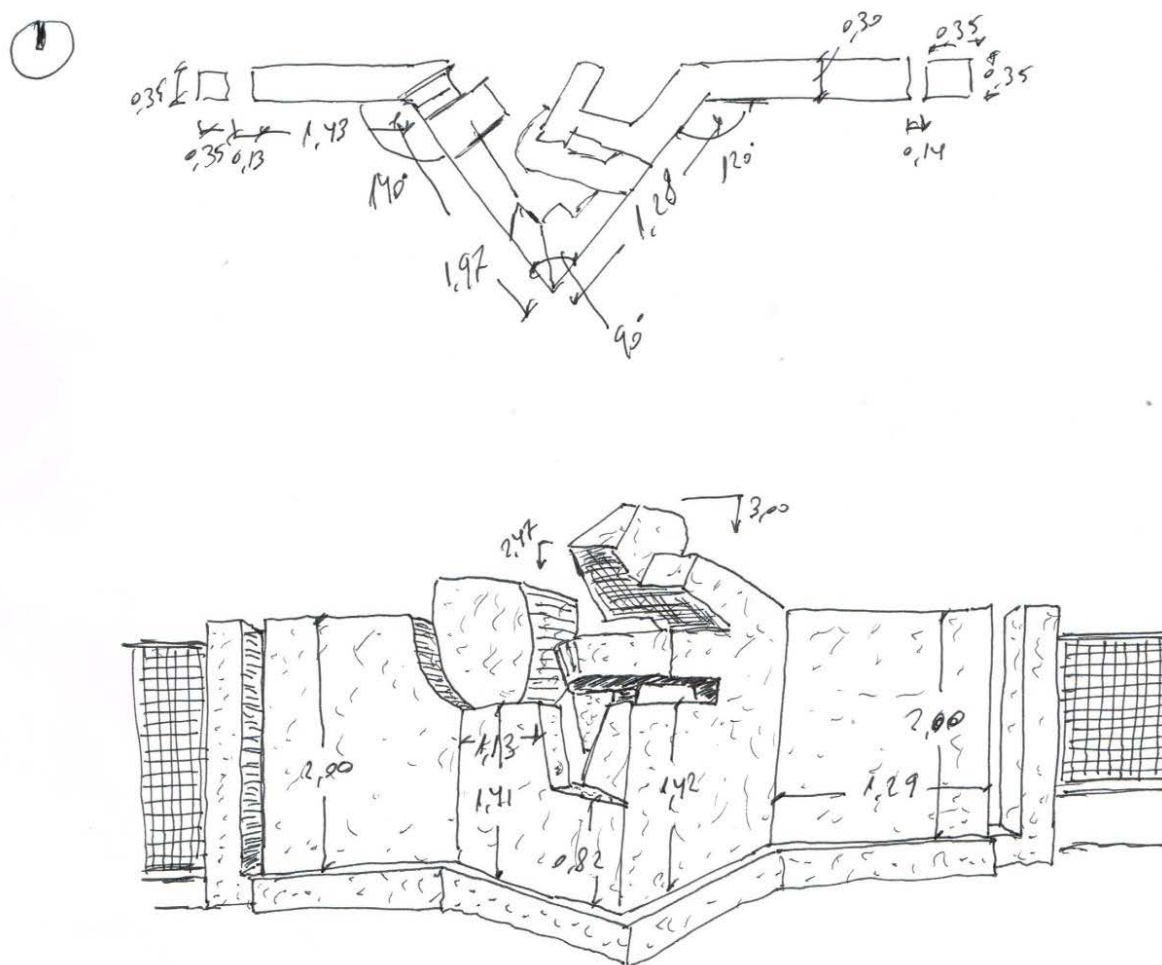
Proa Ancião - Santiago de Compostela

todo lo sea



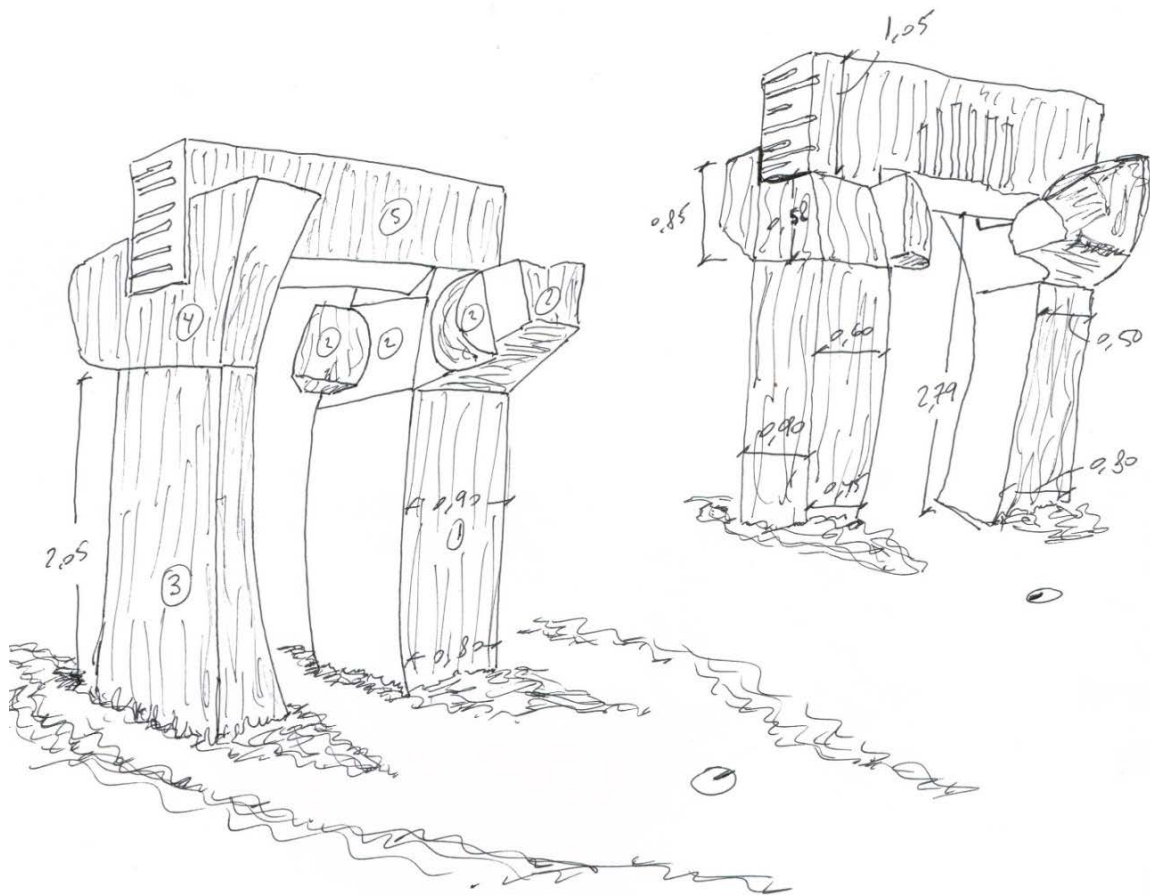
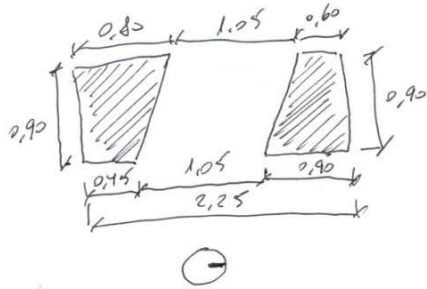
Levantamiento de la obra *Proa ancião*.

- Proa ao mar - Ribeira.



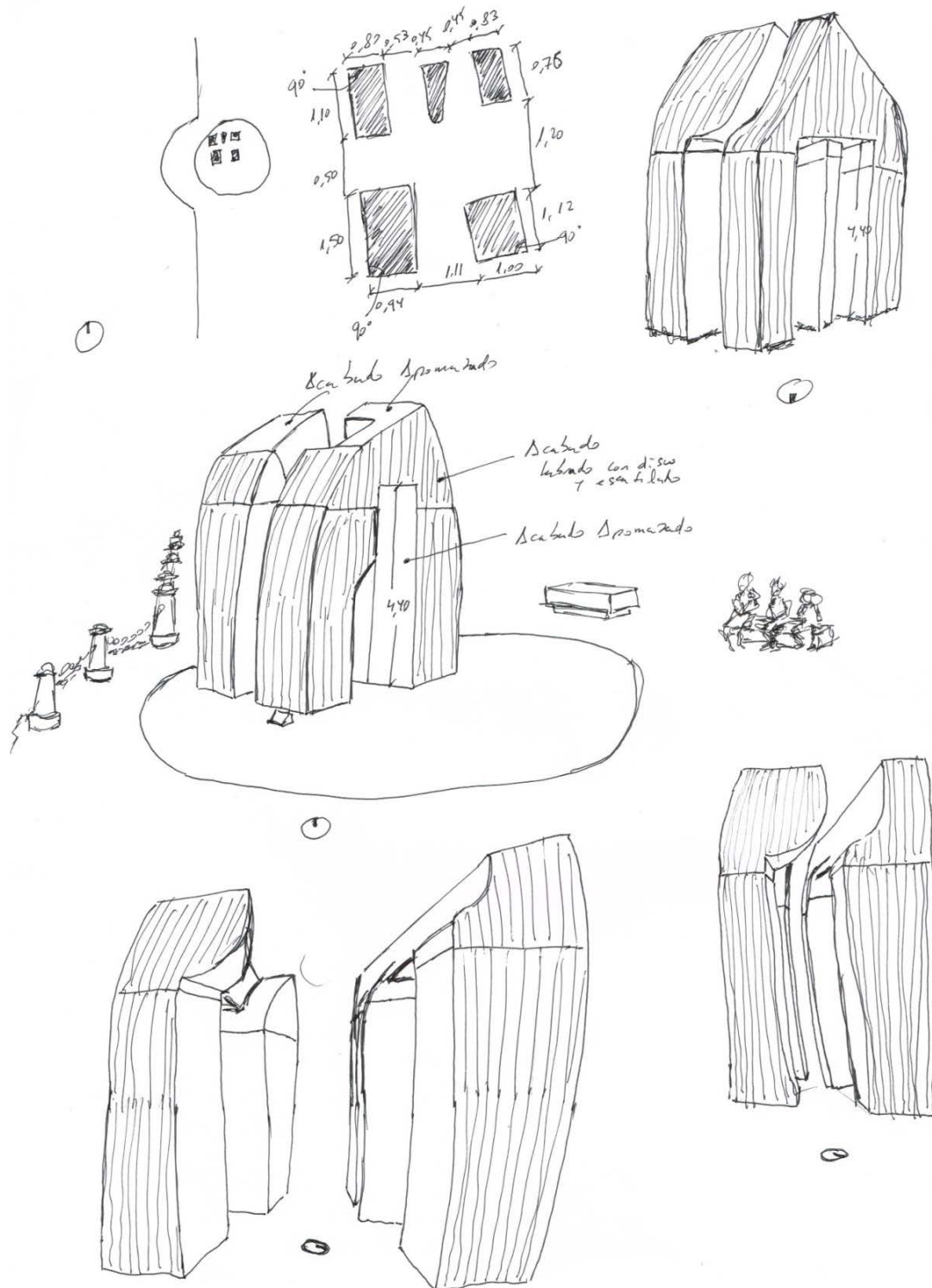
Levantamiento de la obra Proa ao mar.

- Ara Solis - Torre de Hércules - A Coruña



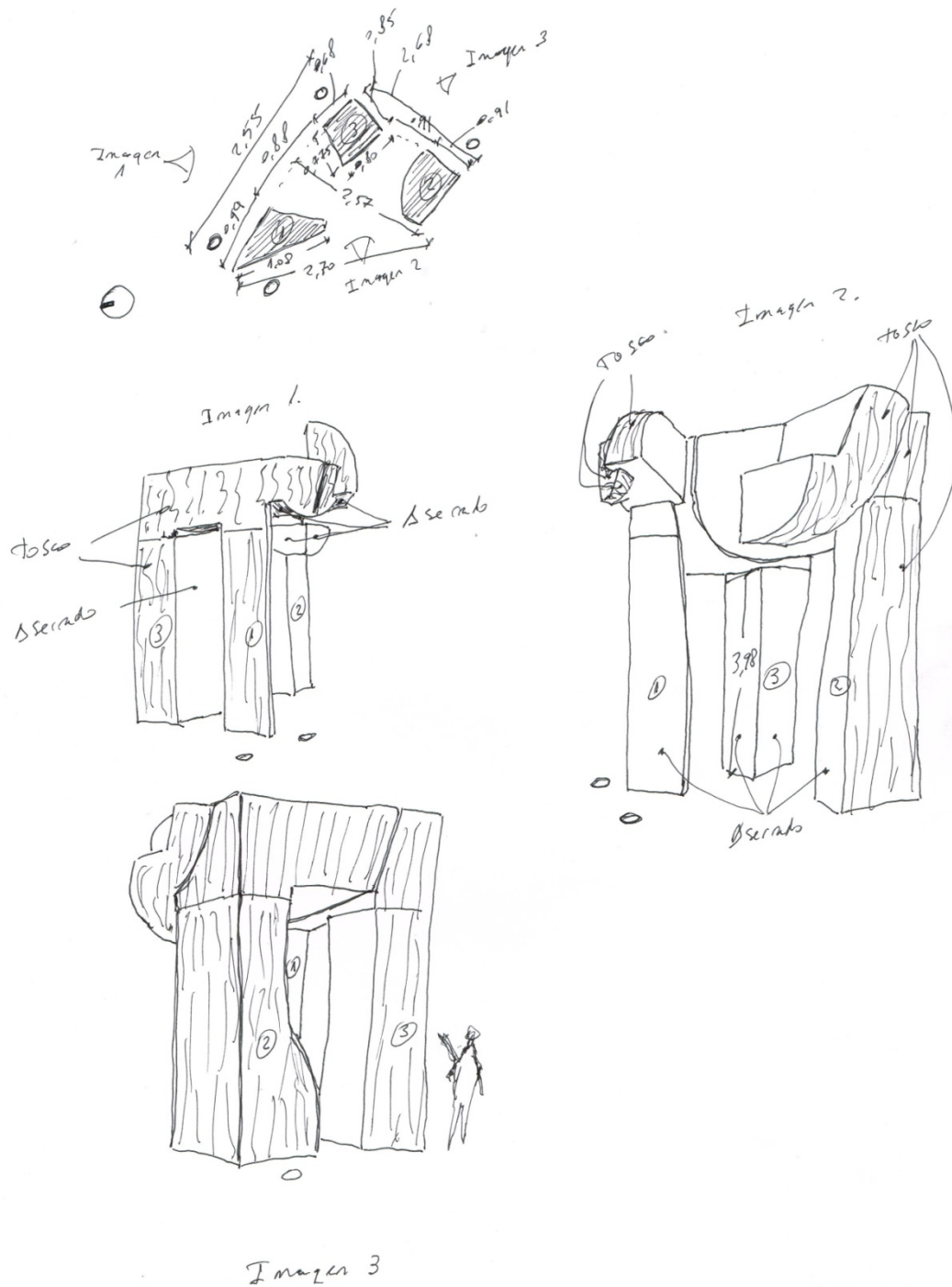
Levantamiento de la obra Ara Solis.

- capela Solis - Flavin



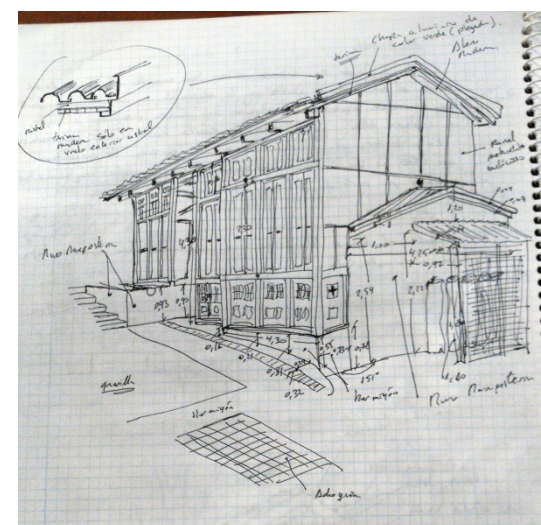
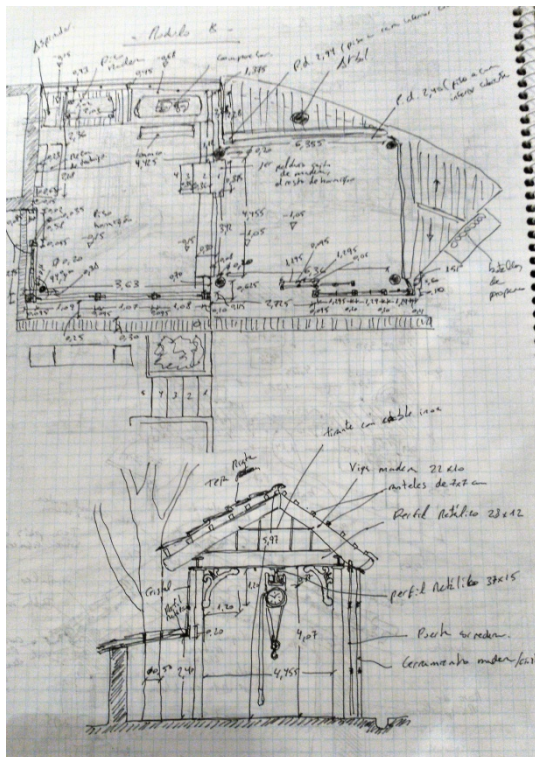
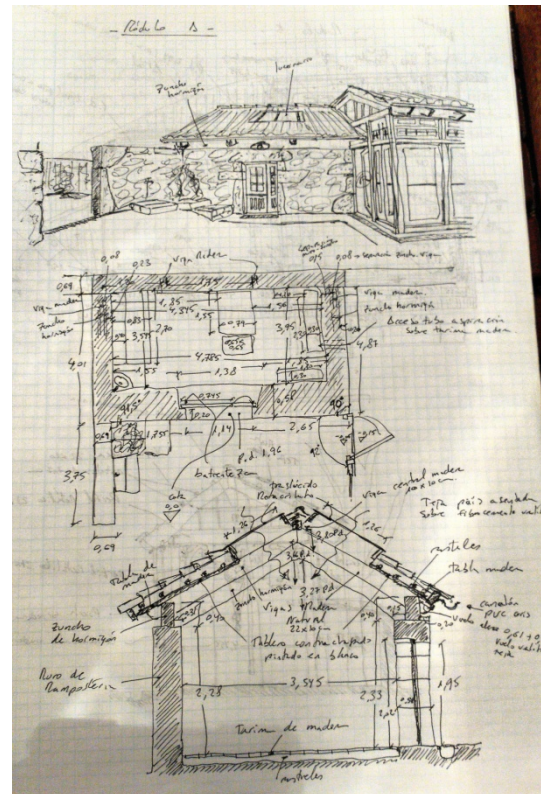
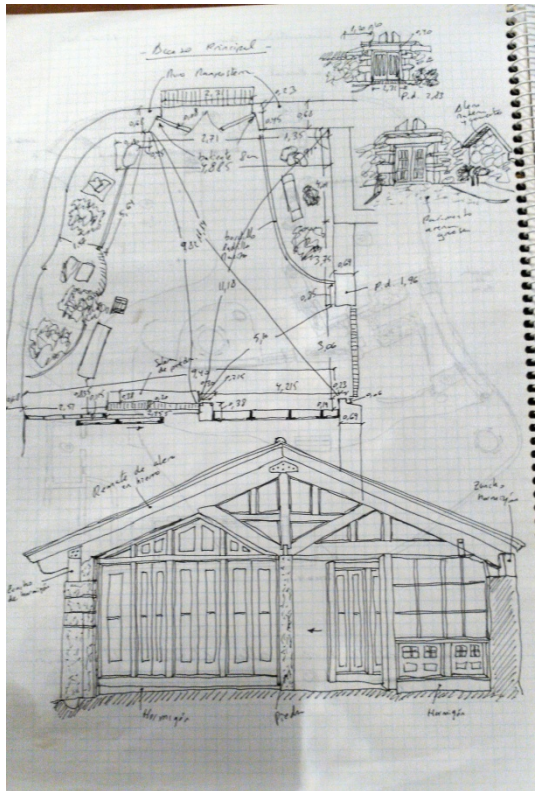
Levantamiento de la obra *Capela Solis*.

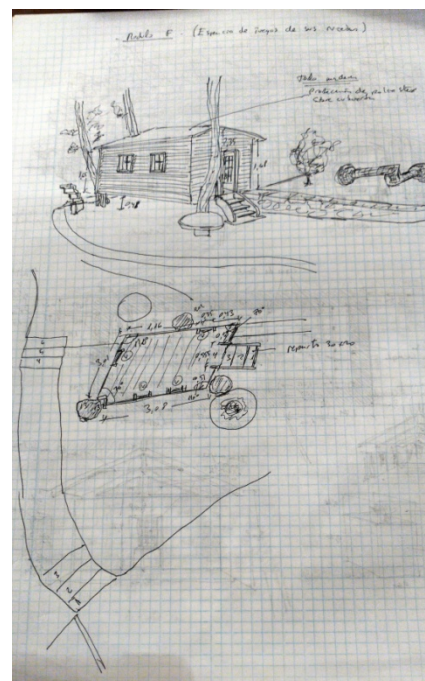
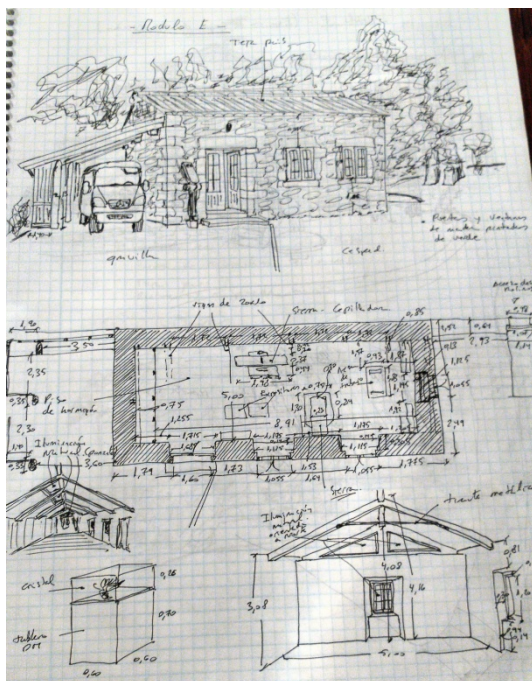
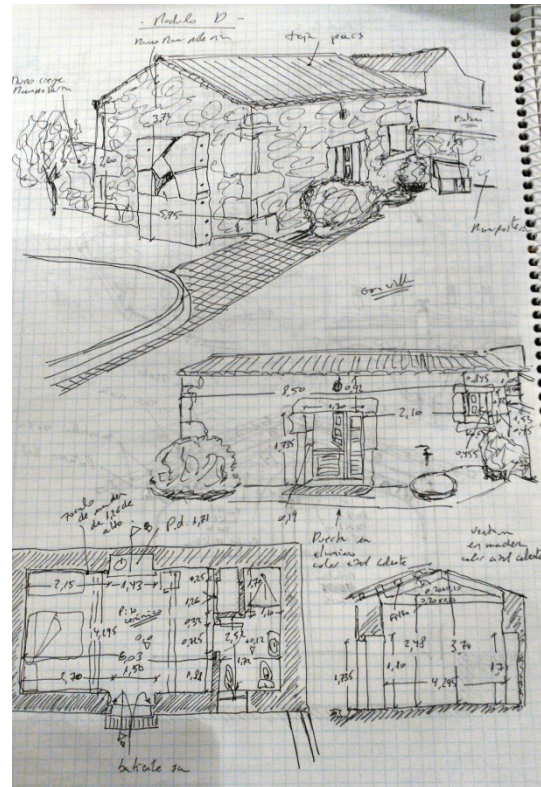
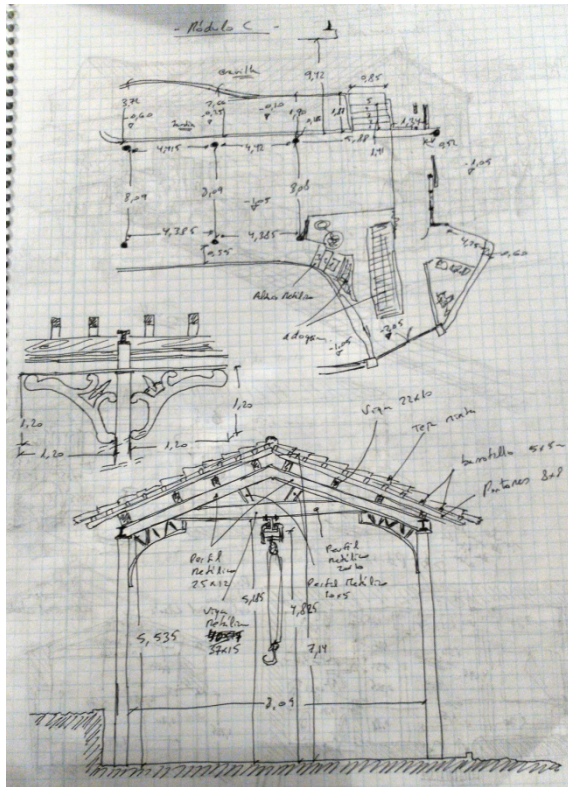
Dolmen Novo Milenio - Santiago de Compostela

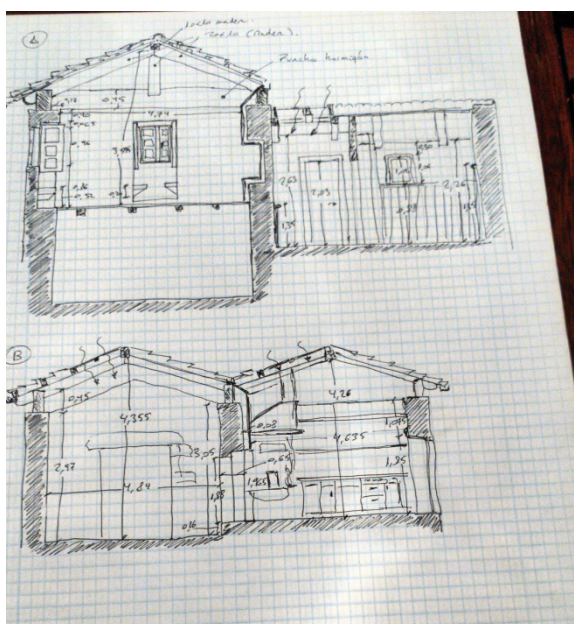
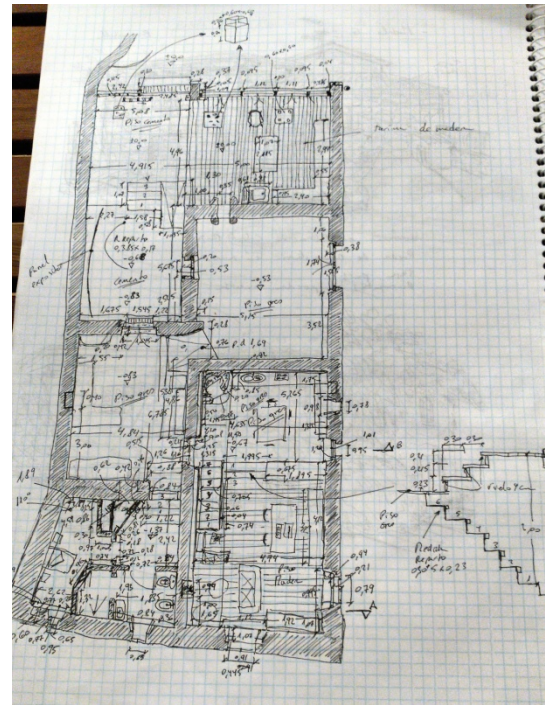


Levantamiento de la obra Dolmen novo milenio.

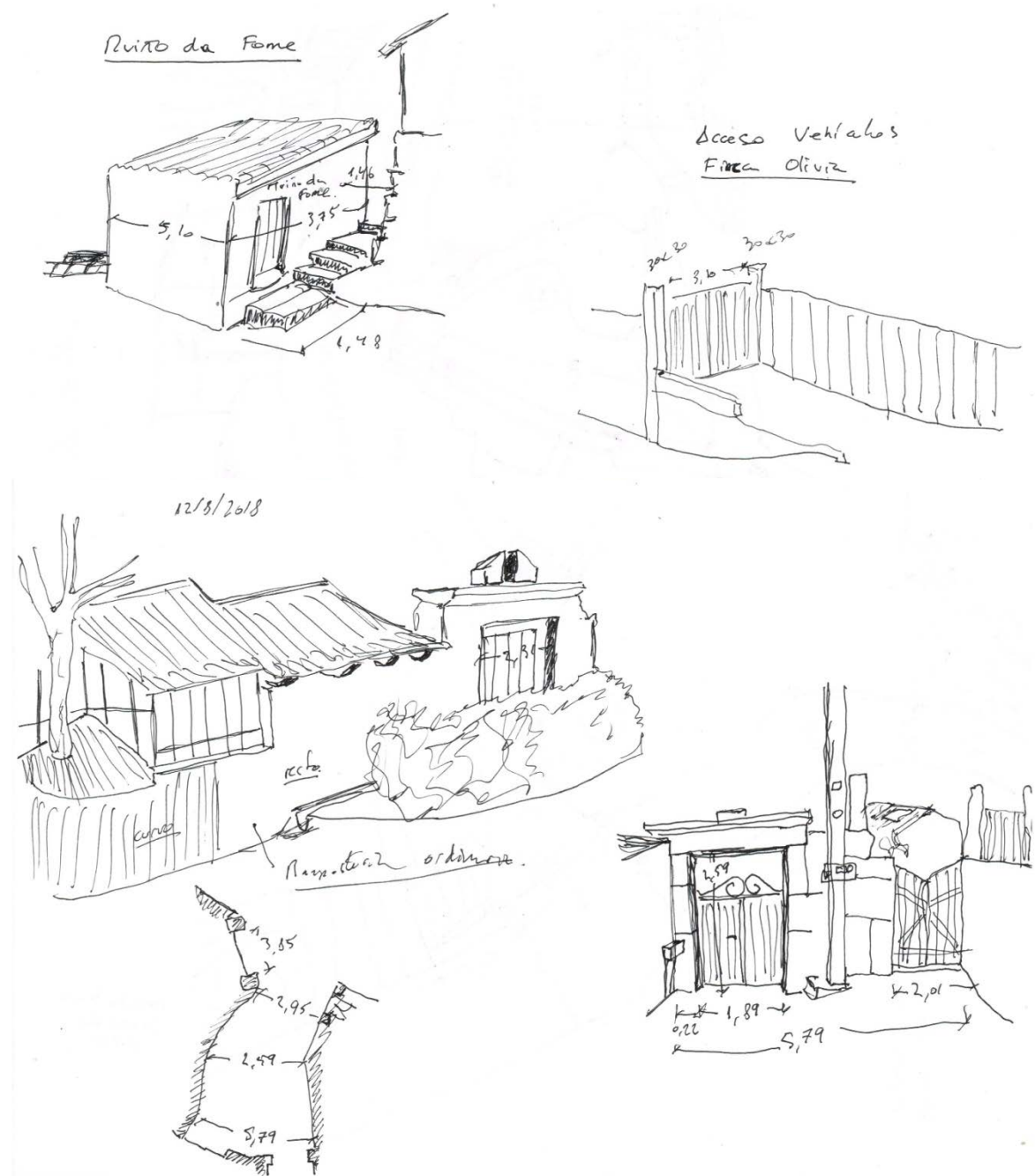
Levantamiento de las edificaciones existentes en la casa taller de Silverio Rivas

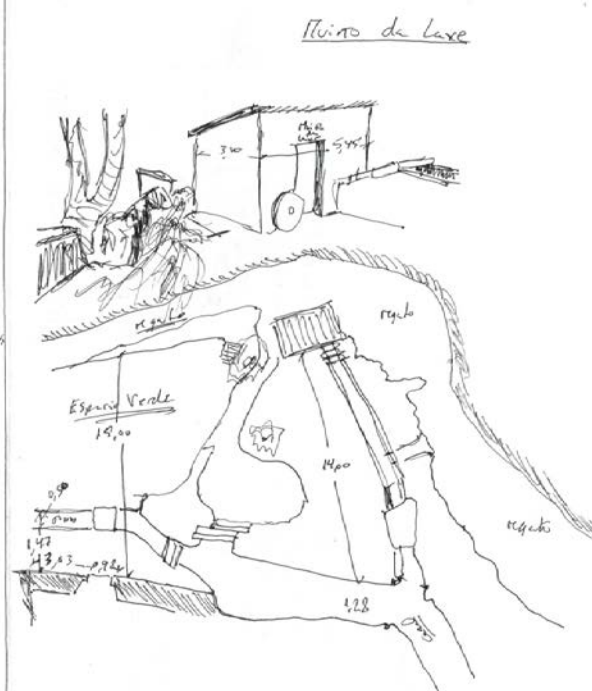
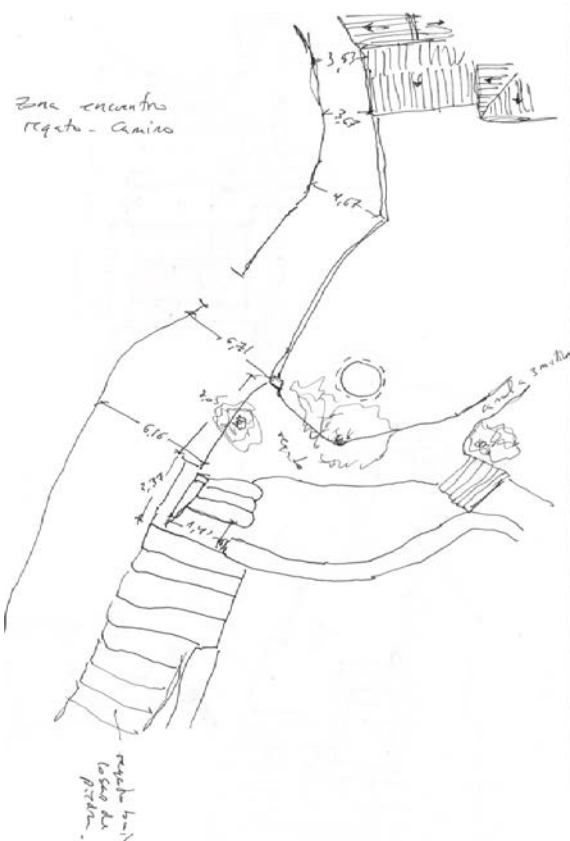


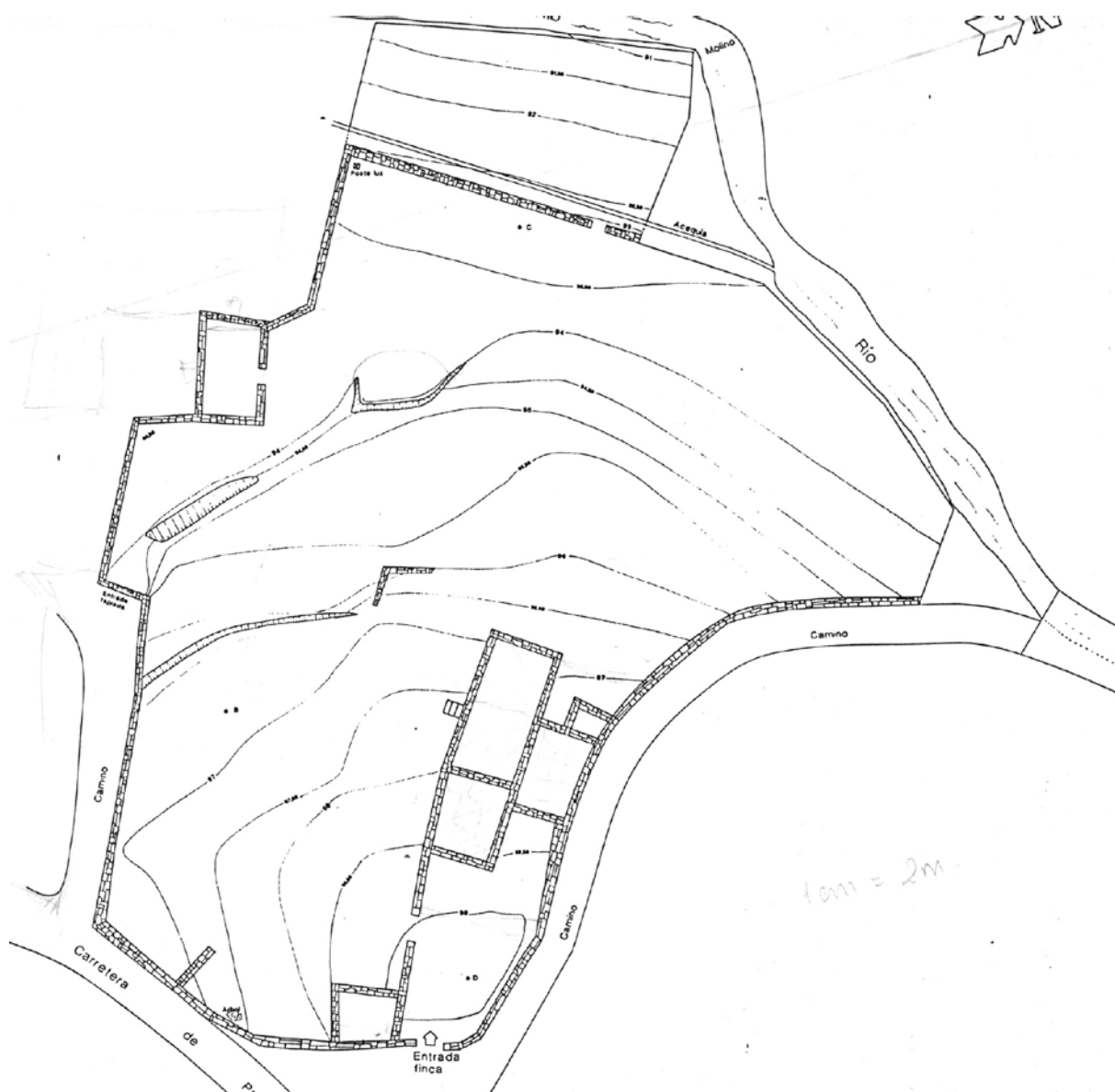




Levantamiento del entorno próximo a la casa taller de Silverio Rivas





Fuente documental aportada por Silverio Rivas

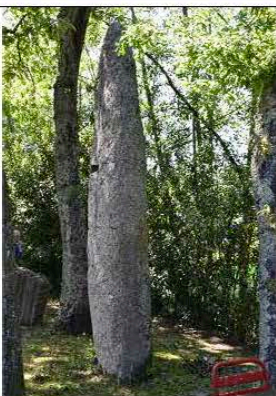
Levantamiento facilitado por Silverio Rivas de la parcela con los volúmenes

INVENTARIO DE PIEZAS ESCULTÓRICAS UBICADAS EN LA CASA-TALLER

Escultura nº : 1	Nombre de la pieza : "Porta de Cerveira"	Medidas : 125x170x335 cm
Año : 2002	Materialidad : Granito Rosabel	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 2	Nombre de la pieza : "Fenda en Cruz"	Medidas : 135x60x400 cm
Año : 2002	Materialidad : Granito Rosa Porrifio	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 3	Nombre de la pieza : Sin título	Medidas : 210x40x105 cm
Año : 1992	Materialidad : Granito Rojo Bermillo de Sayago	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 4	Nombre de la pieza : "Restos arqueológicos Barca Solar"	Medidas : 310x80x120 cm
Año : 2011	Materialidad : Granito Rosa Porrño	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 5	Nombre de la pieza : Sin título	Medidas : 105x80x120 cm
Año : 1992	Materialidad : Granito Rojo Berrillo de Sayago	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 6	Nombre de la pieza : Sin título	Medidas : 200x145x250 cm
Año : 2000	Materialidad : Granito Rosa Porrño	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 7	Nombre de la pieza : <i>"Banco Vertical"</i>	Medidas : 115x45x180 cm
Año : 1990 <small>(bronce posterior)</small>	Materialidad : Granito Rosa Porrño/ añadido posterior en bronce	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 8	Nombre de la pieza : <i>"Espazo entre a auga"</i>	Medidas : 261x30x75 cm
Año : 1992	Materialidad : Granito Negro Galicia	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 9	Nombre de la pieza : <i>"Estudio para Capela Solís"</i>	Medidas : 100x115x204 cm
Año : 1997	Materialidad : Granito Blanco Galicia	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 10	Nombre de la pieza : <i>"Barca Vexeta"</i>	Medidas : 312x80x90 cm
Año : 2002	Materialidad : Granito Rosa Porriño	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 11	Nombre de la pieza : <i>"Venda Vertical"</i>	Medidas : 140x165x290 cm
Año : 1986 <small>(bronce 1973)</small>	Materialidad : Granito Rosa Porriño/ bronce	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 12	Nombre de la pieza : <i>"Luna Cuarto Menguante"</i>	Medidas : 75x60x110 cm
Año : 1986	Materialidad : Granito Rojo Bermillo de Sayago	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



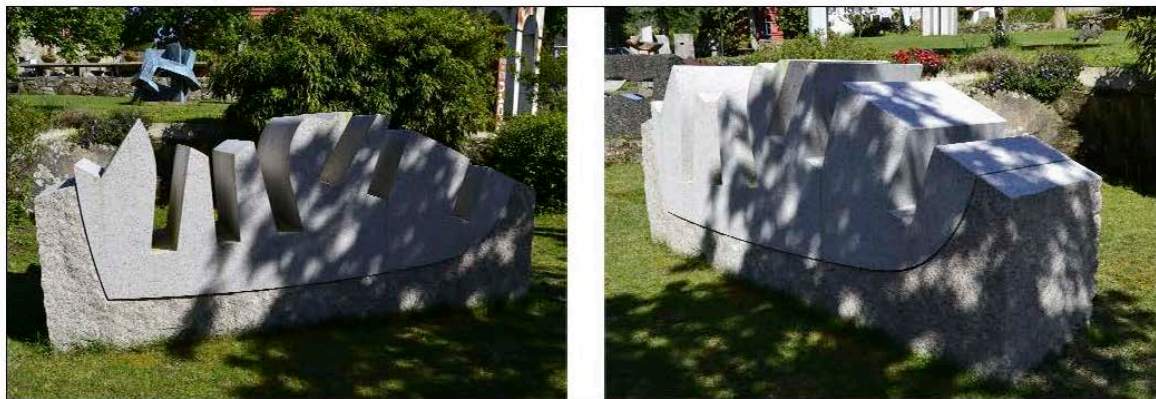
Escultura nº : 13	Nombre de la pieza : <i>"Estudio para Escultura Bicentenario"</i>	Medidas : 170x95x245 cm
Año : 2009	Materialidad : Hierro Cortém	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 14	Nombre de la pieza : <i>"Fluxo"</i>	Medidas : 186x33x104 cm
Año : 1992	Materialidad : Granito Negro Galicia / Pintura azul ultramar	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



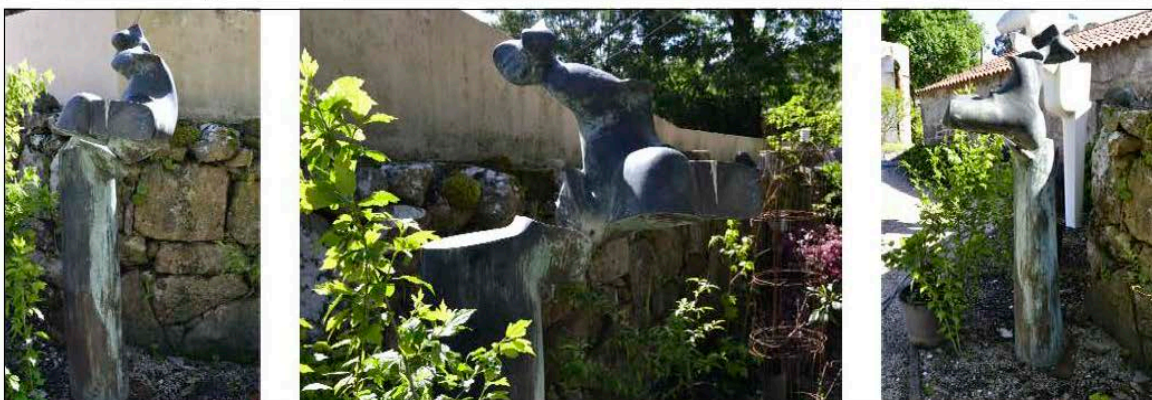
Escultura nº : 15	Nombre de la pieza : <i>"Barca Solar"</i>	Medidas : 348x80x150 cm
Año : 2011	Materialidad : Granito Rosa Porriño	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 16	Nombre de la pieza : <i>"Restos Cantera"</i>	Medidas : 90x47x120 cm
Año : 1987	Materialidad : Granito Rosa Porriño	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 17	Nombre de la pieza : <i>Sin título</i>	Medidas : 80x65x180 cm
Año : 1979	Materialidad : Bronce	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



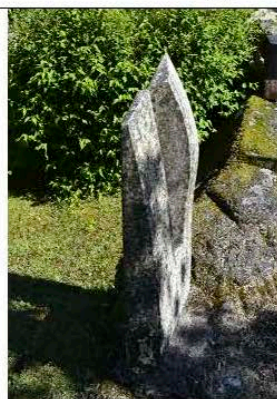
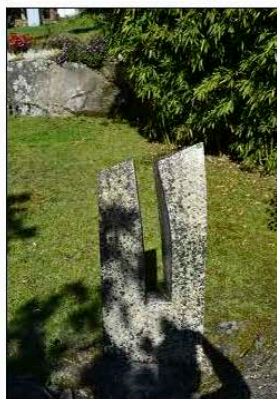
Escultura nº : 18	Nombre de la pieza : <i>"Cigüeña" (Réplica)</i>	Medidas : 180x110x295 cm
Año : 1973	Materialidad : Resina de Poliester	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 19	Nombre de la pieza : <i>Sin título</i>	Medidas : 60x32x73 cm
Año : 1990	Materialidad : Granito Negro Galicia	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 20	Nombre de la pieza : <i>Sin Título</i>	Medidas : 46x14x104 cm
Año : 1992	Materialidad : Granito Brasil	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 21	Nombre de la pieza : <i>"Pensando en Stendhal II"</i>	Medidas : 162x20x45 cm
Año : 1992	Materialidad : Granito Rojo Bermillo de Sayago y Negro Zimbabwe	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 22	Nombre de la pieza : <i>"Estela Quebrada"</i>	Medidas : 135x22x245 cm
Año : 1991	Materialidad : Granito Rosa Porriño	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 23	Nombre de la pieza : <i>"Pensando en Jonas II"</i>	Medidas : 103x70x85 cm
Año : 1992	Materialidad : Granito Rojo Bermillo de Sayago	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 24	Nombre de la pieza : <i>"As catro Portas Cardinais"</i>	Medidas : 300x300x450 cm
Año : 1987	Materialidad : Hierro y Policromía	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



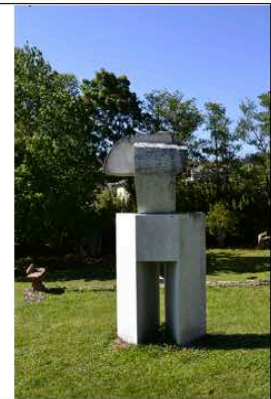
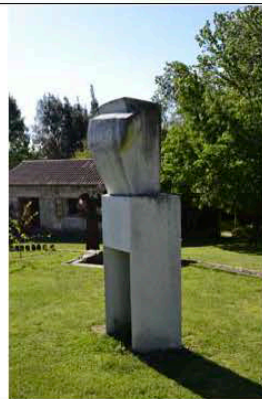
Escultura nº : 25	Nombre de la pieza : <i>"Instalación Mutante"</i>	Medidas : Medidas varias
Año : 2004	Materialidad : Granitos varios	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 26	Nombre de la pieza : <i>"Segmento"</i>	Medidas : 150x150x130 cm
Año : 1974	Materialidad : Bronce	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 27	Nombre de la pieza : <i>"Estudio para Represaliados"</i>	Medidas : 115x65x250 cm
Año : 2009	Materialidad : Granito Blanco Cristal	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 28	Nombre de la pieza : <i>"Mirando crecer a herba"</i>	Medidas : 50x36x75 cm
Año : 1994	Materialidad : Granito Rojo Bermillo de Sayago	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



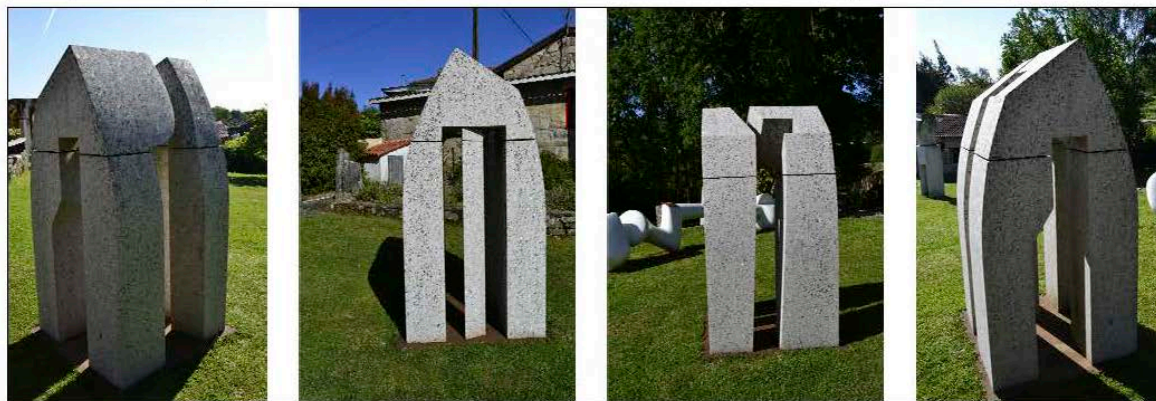
Escultura nº : 29	Nombre de la pieza : <i>Sin Título</i>	Medidas : 80x50x65 cm
Año : 1994	Materialidad : Granito Rojo Bermillo de Sayago	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 30	Nombre de la pieza : <i>"Fosil"</i>	Medidas : 510x90x105 cm
Año : 1975	Materialidad : Resina de pollester, fibra de vidrio	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 31	Nombre de la pieza : <i>"Estudio Capela Solís"</i>	Medidas : 107x114x215 cm
Año : 2005	Materialidad : Granito Rosabel	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 32	Nombre de la pieza : <i>"Restos de Cantera"</i>	Medidas : 65x45x125 cm
Año : 1989	Materialidad : Granito Rosa Porrño	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 33	Nombre de la pieza : <i>"Escalera Horizontal"</i>	Medidas : 107x39x132 cm
Año : 1990	Materialidad : Granito Blanco Galicia	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



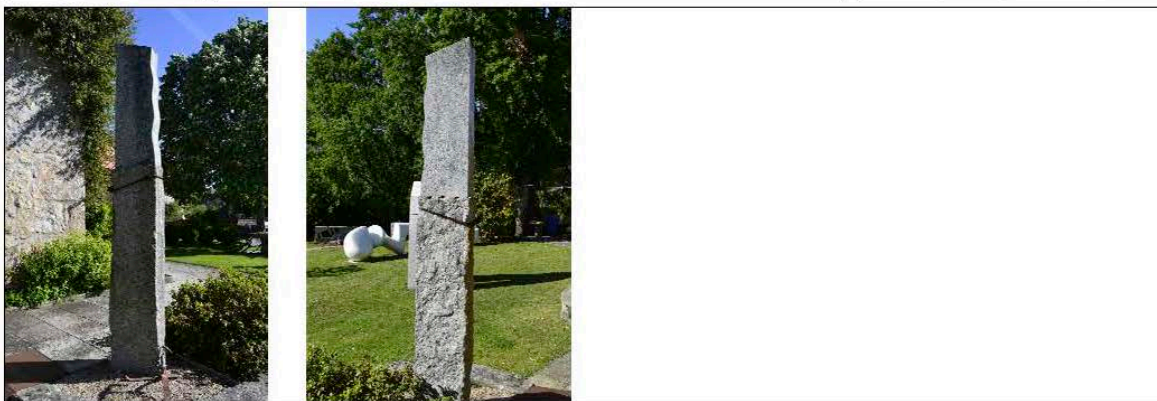
Escultura nº : 34	Nombre de la pieza : <i>Elementos Varios (Estudio Instalación)</i>	Medidas : Medidas varias
Año : En proceso	Materialidad : Granitos varios	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



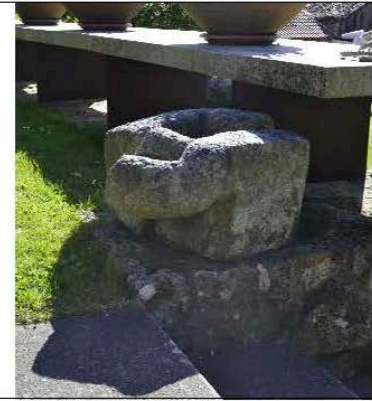
Escultura nº : 35	Nombre de la pieza : <i>"Búho Invertido"</i>	Medidas : 40x26x165 cm
Año : 1973	Materialidad : Bronce	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



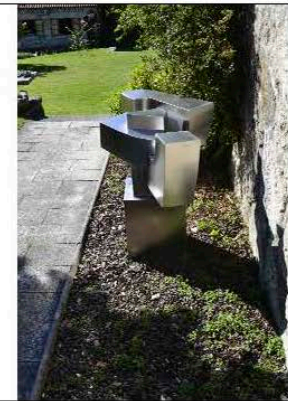
Escultura nº : 36	Nombre de la pieza : <i>"Estela con Aramio"</i>	Medidas : 37x20x252 cm
Año : 1993	Materialidad : Granito Gris Mondariz	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 37	Nombre de la pieza : <i>Sin Título</i>	Medidas : 63x58x35 cm
Año : 1990	Materialidad : Granito Blanco Galicia	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



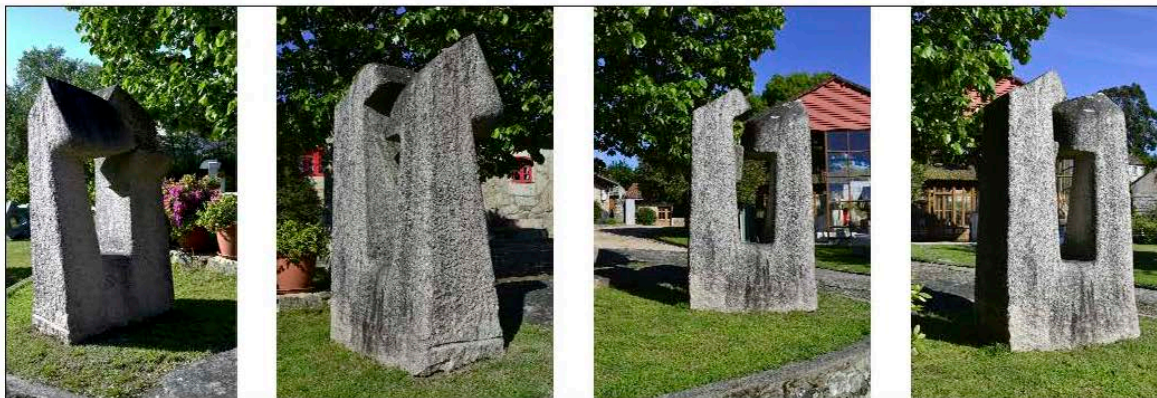
Escultura nº : 38	Nombre de la pieza : <i>"Zafra"</i>	Medidas : 100x125x130 cm
Año : 1974	Materialidad : Acero Inoxidable	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 39	Nombre de la pieza : <i>"Cuadrado en Cruz"</i>	Medidas : 60x60x60 cm
Año : 1993	Materialidad : Granito Rosa Porriño	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 40	Nombre de la pieza : <i>Sin Título</i>	Medidas : 85x128x225 cm
Año : 1987	Materialidad : Granito Rosa Porriño	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



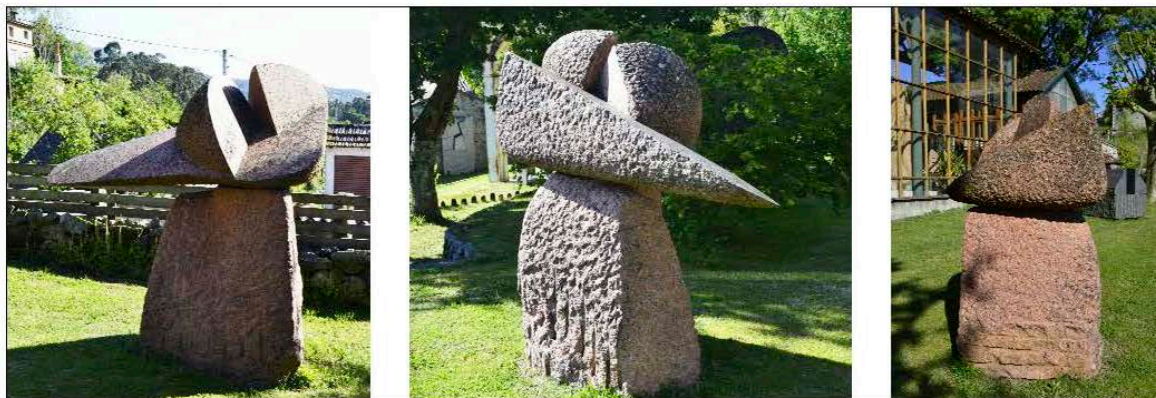
Escultura nº : 41	Nombre de la pieza : <i>"Tótem"</i>	Medidas : 50x70x255 cm
Año : 1979	Materialidad : Resina de Poliester	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 42	Nombre de la pieza : <i>Sin Título</i>	Medidas : 160x150x240 cm
Año : 1988	Materialidad : Granito Rojo Bermillo de Sayago	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 43	Nombre de la pieza : <i>"Doma"</i>	Medidas : 110x180x185 cm
Año : 1988	Materialidad : Granito Rojo Bermillo de Sayago	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 44	Nombre de la pieza : <i>"Espazio entre a Auga"</i>	Medidas : 310x138x70 cm
Año : 2005	Materialidad : Granito Blanco Cristal	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



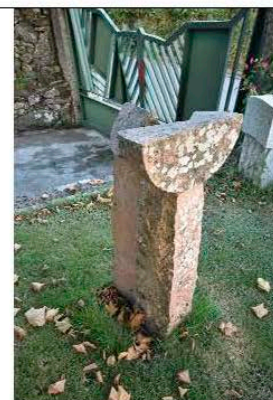
Escultura nº : 45	Nombre de la pieza : <i>"Espacio para o Apóstolo"</i>	Medidas : 145x87x115 cm
Año : 1996	Materialidad : Granito Negro Galicia	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



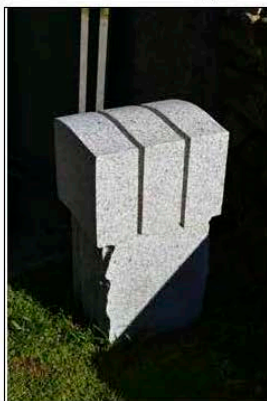
Escultura nº : 46	Nombre de la pieza : <i>"Restos Espacio para o Apostole"</i>	Medidas : 72x20x144 cm
Año : 1996	Materialidad : Granito Negro Galicia	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 47	Nombre de la pieza : <i>"Estudio para 1/4 parte de Esfera"</i>	Medidas : 50x33x115 cm
Año : 1996	Materialidad : Granito Rojo Bermillo de Sayago	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 48	Nombre de la pieza : <i>Obra en Estudio (Inacabada).</i>	Medidas :
Año :	Materialidad : Granito Blanco Cristal	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



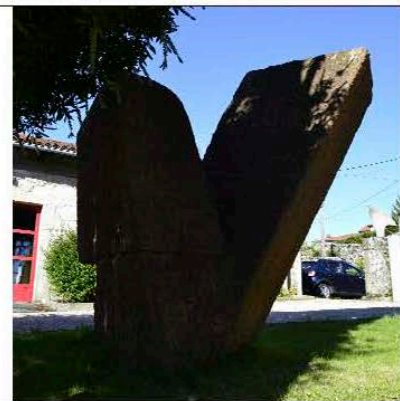
Escultura nº : 49	Nombre de la pieza : <i>"Banco ondulado"</i>	Medidas : 210x66x55 cm
Año : 1997	Materialidad : Granito Negro Galicia	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 50	Nombre de la pieza : <i>"Espacio entre a Auga"</i>	Medidas : 163x40x70 cm
Año : 1997	Materialidad : Granito Rojo Bermillo de Sayago	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



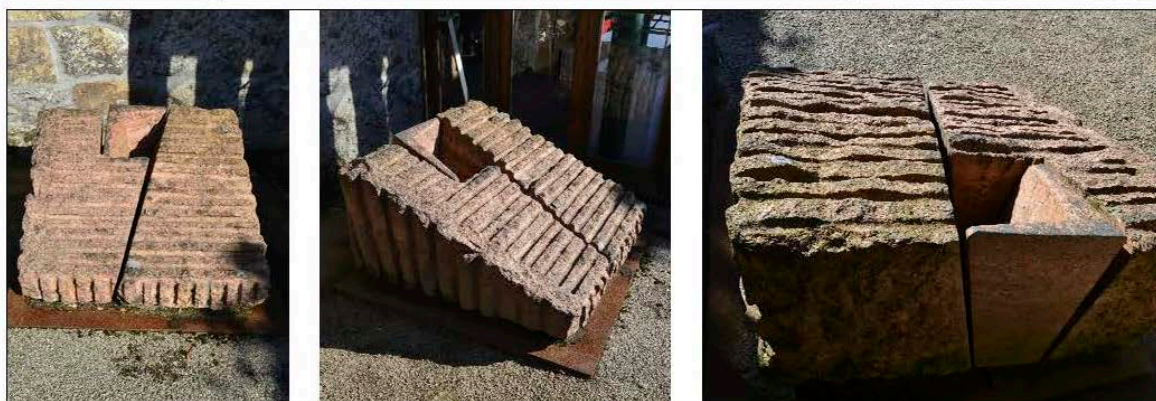
Escultura nº : 51	Nombre de la pieza : <i>Sin Título</i>	Medidas : 165x160x195 cm
Año : 1990	Materialidad : Granito Rojo Bermillo de Sayago	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 52	Nombre de la pieza : "Rosabel"	Medidas : 190x28x67 cm
Año : 1993	Materialidad : Granito Rosabel	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 53	Nombre de la pieza : "Atalaia"	Medidas : 115x110x65 cm
Año : 1991	Materialidad : Granito Rojo Bermillo de Sayago	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



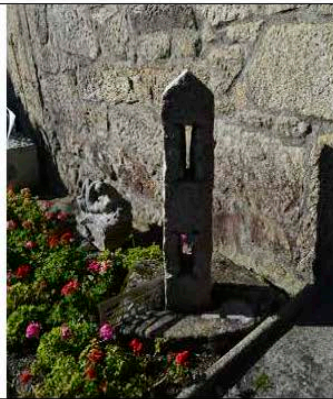
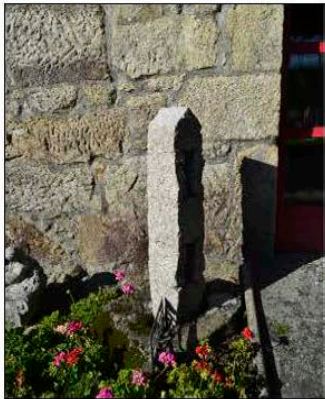
Escultura nº : 54	Nombre de la pieza : "Ondulado Asimétrico"	Medidas : 78x12x110 cm
Año : 1990	Materialidad : Granito Rosa Porrifio	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 55	Nombre de la pieza : <i>"Torques"</i>	Medidas : 107x130x85 cm
Año : 1992	Materialidad : Acero inoxidable	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 56	Nombre de la pieza : <i>Sin Título</i>	Medidas : 22x22x125 cm
Año :	Materialidad : Granito Gris Mondariz	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



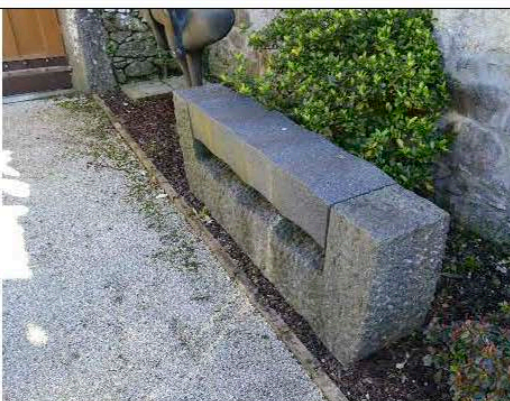
Escultura nº : 57	Nombre de la pieza : <i>"Azul Horizontal"</i>	Medidas : 90x48x107 cm
Año : 2015	Materialidad : Granito y Acero Inoxidable	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 58	Nombre de la pieza : <i>Sin Título</i>	Medidas : 102x48x112 cm
Año : 1973	Materialidad : Bronce	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 59	Nombre de la pieza : <i>Sin Título</i>	Medidas : 187x30x60 cm
Año : 1992	Materialidad : Granito Negro Galicia	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 60	Nombre de la pieza : <i>"Asexar polo ollo da pechadura"</i>	Medidas : 80x60x40 cm
Año : 1994	Materialidad : Granito Rojo Bermillo de Sayago	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 61	Nombre de la pieza : <i>"Ondulada en Cruz"</i>	Medidas : 121x22x81 cm
Año : 1997	Materialidad : Granito Negro Galicia	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 62	Nombre de la pieza : <i>Sin Título</i>	Medidas : 40x45x130 cm
Año : 1993	Materialidad : Granito Blanco Galicia	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>



Escultura nº : 63	Nombre de la pieza : <i>"Estela Quebrada"</i>	Medidas : 112x25x235 cm
Año : 1999	Materialidad : Granito Negro Zimbabwe	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>

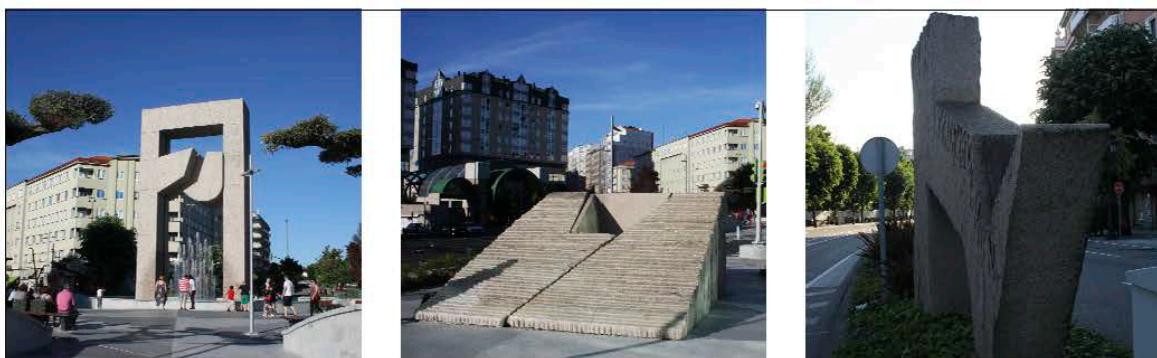


INVENTARIO DE PIEZAS ESCULTÓRICAS DE GRAN FORMATO

Escultura nº : 64	Nombre de la pieza : "Proa ao Mar"	Medidas : 500x350x150 cm
Año : 1982	Materialidad : Hormigón Blanco	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>
Implantación - situación : Colegio Público Oliveira, Riveira		



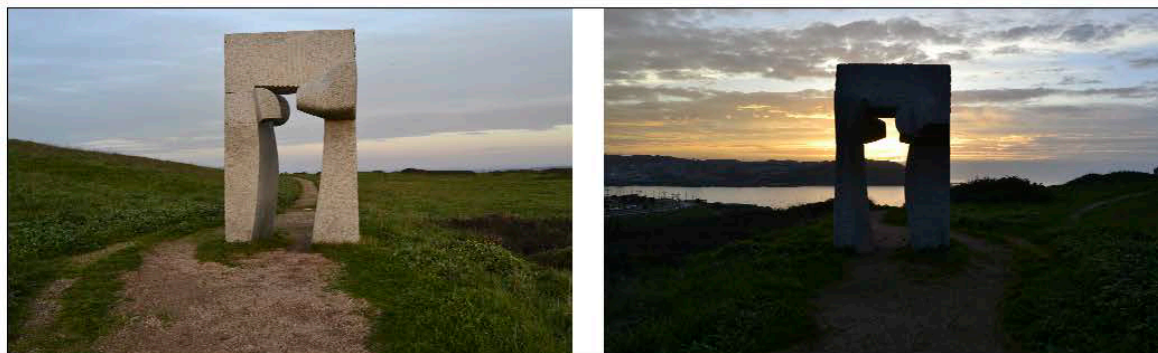
Escultura nº : 65	Nombre de la pieza : "Porta do Atlántico"	Medidas : 750x1400x220 cm
Año : 1991	Materialidad : Granito Rosa Porrifio	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>
Implantación - situación : Plaza América, Vigo		



Escultura nº : 66	Nombre de la pieza : "Proa Anciño"	Medidas : 300x200x150 cm
Año : 1991	Materialidad : Granito Rojo Bermillo de Sayago	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>
Implantación - situación : Parque da Almaciga, Santiago de Compostela		



Escultura nº : 67	Nombre de la pieza : "Ara Solis"	Medidas : 220x400x140 cm
Año : 1994	Materialidad : Granito Blanco Galicia	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>
Implantación - situación : Entorno Torre de Hércules, A Coruña		



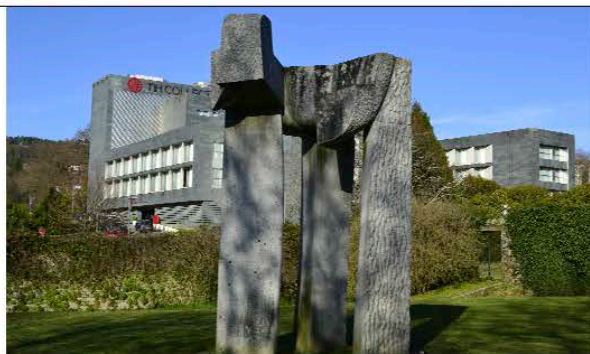
Escultura nº : 68	Nombre de la pieza : "Capela Solis"	Medidas : 300x600x300 cm
Año : 1997	Materialidad : Granito Rosa Porrifio	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>
Implantación - situación : Paseo Marítimo, Marín		



Escultura nº : 69	Nombre de la pieza : "Monumento aos represaliados do 36"	Medidas : 600x330x100 cm
Año : 1999	Materialidad : Granito Rojo Bermillo de Sayago	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>
Implantación - situación : Alameda, Tui		



Escultura nº : 70	Nombre de la pieza : <i>"Dolmen Novo Milenio"</i>	Medidas : 300x600x300 cm
Año : 2000	Materialidad : Granito Blanco Cristal	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>
Implantación - situación : Parque da Música, Santiago de Compostela		



Escultura nº : 71	Nombre de la pieza : <i>"Horizonte para o sol"</i>	Medidas : 600x450x600 cm
Año : 2002	Materialidad : Acero Inoxidable	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>
Implantación - situación : Campus Universitario, Vigo		

